DE LA

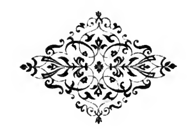
PEINTURE

ET DES PEINTRES DES DUCHÉS ITALIENS

DU XIIIe AU XVIIe SIÈCLE.

PAR

EDOUARD LAFORGE.



LYON

IMPRIMERIE DE LOUIS PERRIN

1857

DE LA PEINTURE

DANS LES

DUCHES ITALIENS



Tiré à petit nombre & non mis en vente.

DE LA

PEINTURE

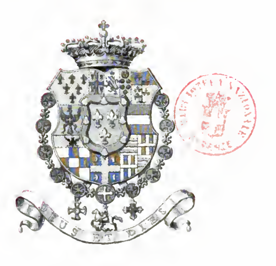
ET DES PEINTRES

DES DUCHES ITALIENS

DU XIIIe AU XVIIe SIECLE.

PAR

EDOUARD LAFORGE.



LYON

IMPRIMERIE DE LOUIS PERRIN

1857

DEDIE

A SON ALTESSE ROYALE

ROBERT IER

INFANT D'ESPAGNE

DVC DE PARME ET PLAISANCE

INTRODUCTION



INTRODUCTION.



ARLER des arts, c'eſt faire l'hiſtoire des beſoins, des croyances populaires. Les arts ſont les conſervateurs, les vivants ſouvenirs des penſées & des paſſions nationales ; ils ſuivent les révolutions politiques ; l'abaiſſement ou la grandeur d'une nation eſt la meſure de leur ruine ou de leur proſpérité, &, baromètres fidèles, ils annoncent, par l'éclat dont ils brillent, le degré de ſplendeur & de magnificence dont l'atmoſphère ſociale eſt chargée.

« Les arts vivent de la vie des peuples, » a dit un élégant écrivain, & il faut qu'ils en reſſentent toutes les émotions, toutes les eſpérances, tous les malheurs. Ils s'identifient ſi bien avec les maſſes que, ſeulement avec des débris de palais ou de temples, on reconſtituerait l'édifice ſocial d'une génération morte. On

évoquerait toute l'hiſtoire d'un peuple, en parcourant la ſérie des œuvres de génie qu'il a enfantées, comme on rappellerait le ſouvenir de ſes malheurs, en ſuivant les traces des gouttes de ſang qu'il a répandues.

Chez une nation, les arts ſont la pierre de touche de ſa civiliſation, & partant de ſa ſupériorité & du preſtige qu'elle exerce, tant eſt irréſiſtible l'influence que les œuvres de l'eſprit impriment ſur les trophées de la puiſſance matérielle. Rome a triomphé de la Grèce par la force des armes; elle lui a impoſé, pour quelques jours, ſes lois dominatrices, mais la Grèce a auſſi triomphé de Rome par ſon génie, & l'ancienne capitale du monde porte encore ſur ſon front le ſigne de ſa défaite.

L'idéal & la vérité, voilà les deux ſuprêmes éléments de l'art. Mais l'artiſte ne puiſe pas ſeulement dans ſon imagination; la penſée ſociale & religieuſe eſt ſouvent le moteur de ſes travaux, & il n'eſt pas rare de trouver la profeſſion de foi de tout un peuple gravée par un ſeul homme au frontiſpice d'un monument.

Les arts ſont les enfants de l'intelligence & de la liberté. Pour qu'ils vivent, il leur faut l'air qu'on reſpire ſur les monts, les clartés qui deſcendent du ciel, les illuminations du génie. Mais, après Dieu, quel eſt le radieux inſpiré, ſinon Raphaël ou Corrége, qui a raſſemblé les deux faces de l'éternelle Beauté?

On ne demande pas toujours tant de force & tant de grâce, tant d'âme & tant d'éclat pour ſaluer un chef-d'œuvre. Il ne faut pas exiger des artiſtes ce que Dieu ne leur a pas donné. Permettons à l'un d'être un peintre ſavant & philoſophe, à l'autre d'être un rêveur tendre & délicat; à celui-ci un poète épris de la forme, à celui-là un panthéiſte amoureux de tout ce qui vit, tous pourront avoir un droit égal à nos hommages.

Favoriſée par ſa religion poétique, par les fictions de ſa croyance, l'antiquité païenne a pu donner un libre eſſor à ſon imagination créatrice; elle a pu enfanter des œuvres artiſtiques d'autant mieux goûtées qu'elles exprimaient mieux les idées d'un culte preſque tout matériel.

Le grandioſe & la magnificence appartenaient aux Egyptiens, aux Grecs la forme & l'élégance. Le ſtyle des premiers s'élevait impoſant & muet comme les pyramides du déſert, celui des ſeconds s'épanouiſſait ſvelte, varié, élégant & voluptueux.

La lumière, dans les arts comme dans les ſciences, n'eſt arrivée que lentement & péniblement. Auſſi, qu'il y a loin du dieu lare enfumé de l'enfant de la Méſopotamie à la tête divine de l'Apollon du Belvédère! Il y a entre ces deux œuvres de la main de l'homme, inſpirées l'une & l'autre par la religion, tout un monde d'idées, de génie & de perfection à laquelle ne pouvaient aſſurément atteindre les premiers

essais du sculpteur. Avant que la Grèce admirât les chefs-d'œuvre des Zeuxis, des Phidias & des Ictinus, ne fallut-il pas qu'elle se contentât des pénates informes, des chaumières élevées à côté du sillon & des tableaux de Cléophante colorés avec de la terre détrempée ?

Pour arriver au sommet de la perfection, il ne suffit pas de la main qui exécute, il faut le front qui pense, les yeux de l'âme plutôt que ceux du corps. La pensée, c'est le génie : c'est surtout là que le grand artiste se révèle, car la pensée, c'est Dieu qui la donne. La pensée ne connaît point d'entraves, elle a tout l'espace devant elle ; elle parcourt la terre & s'élève jusqu'aux splendeurs invisibles ; aucune borne ne l'arrête.

L'exécution, au contraire, est fille de l'étude ; c'est l'art matériel. Elle est soumise à l'imitation dont elle porte les chaînes ; elle est emprisonnée par les règles, les écoles, les modes même.

L'imagination, qui vient de Dieu, rayon qui éclaire l'âme, comme le soleil éclaire la figure ; l'exécution, qui obéit à la conception : voilà donc les deux grands principes des arts. L'un en est la cause, l'autre, l'effet ; tous deux sont dignes d'admiration. Praxitèle rêvant sa Vénus que Nicomède, roi de Lycie, ne croit pas trop payer de toutes les richesses de son peuple, n'est-il pas grand comme Colomb rêvant un nouveau monde qu'il jette bientôt, comme un joyau de

femme, aux pieds de la reine Iſabelle? Le ſculpteur grec, traduiſant la beauté dans le marbre, n'eſt-il pas grand comme Homère traduiſant dans ſes vers les paſſions des dieux & des hommes?

L'art a exiſté; il exiſte; aveugle celui qui ne le voit pas, inſenſible celui qui n'eſt pas épris de ſes charmes. Il a ſubi toutes les phaſes qui s'attachent aux choſes humaines, il a progreſſé du ſimple au compoſé, du connu à l'inconnu. Marchant ſur les pas de l'intelligence & ſous l'égide de la civiliſation, il a preſque partout marqué ſon paſſage. Chaque hiſtorien revendique pour le peuple, dont il ſe fait le biographe, l'honneur de ſon invention ou du moins de l'une des trois parties de la trinité artiſtique.

Mais, ſi le berceau des arts eſt conteſtable, l'honneur de les avoir élevés au plus haut point de leur antique ſplendeur ne l'eſt pas. C'eſt à la Grèce qu'il appartient.

Laiſſons donc les Grecs en poſſeſſion d'une gloire qui leur eſt propre, qu'ils n'ont due qu'à leur génie.

La patrie de Périclès tombera, mais ſa chute ſera ſon triomphe. Rome la privera de ſa liberté, mais les Romains ſeront ſes eſclaves. Sylla met le pied ſur la Grèce, il la ſoumet à ſa domination. Uſant du droit du vainqueur, il fait un rapt immenſe des chefs-d'œuvre de la grande époque & les fait paſſer à Rome. Les artiſtes émigrent; la ſouveraine des nations leur offre une hoſpitalité généreuſe: après la gloire des armes,

elle ambitionnait la gloire des arts. Charges, dignités, faveurs affluent ſur la tête des gens de lettres, des architectes, des peintres, des ſtatuaires. Elle s'eſt faite riche des dépouilles des peuples; ce ſont encore des dépouilles qui orneront ſes portiques, ſes palais & ſes temples.

Les arts ſont déſormais en Italie; ſuivons-les ſur cette terre hoſpitalière, juſqu'au moment où les empereurs, déſertant Rome pour Byſance, attireront à eux les arts & les artiſtes qui ont beſoin d'approcher le ſouverain & ſa cour.

L'entrée des arts à Rome fut pour eux un véritable triomphe. Les portes des palais & des temples s'ouvrirent devant eux. Mais les Romains, plus aptes à manier l'épée que le pinceau, laiſſèrent longtemps aux Grecs le monopole des œuvres du génie, ne ſe réſervant que l'admiration qu'elles excitaient. Tranſplantés hors de leur pays, preſque eſclaves ou du moins réduits à la condition d'artiſans, les Grecs, qui trouvaient dans leur patrie une foule d'inſpirations brillantes que donnent l'indépendance & la dignité, n'eurent plus à Rome que les penſées que ſuggère l'exil.

Néceſſaires aux grands travaux deſtinés à l'ornement de la reine du monde, l'architecture & la ſculpture trouvèrent amplement de quoi s'exercer, & l'on peut dire que ces deux branches des arts payèrent noblement aux vainqueurs de la Grèce l'hoſpitalité

qu'elles en recevaient. La peinture, réduite aux décors de l'intérieur des maiſons, ſe trouva bientôt au dernier échelon de ſa décadence ; elle devint un ſimple métier.

Quelques Romains, honteux peut-être de ſe voir, en toutes choſes de goût, les élèves des Grecs vaincus, eſſayèrent de prendre les pinceaux & le crayon, & l'hiſtoire cite un Fabius Pictor qui exécuta des peintures dans le temple de la Santé ; Turpilius, chevalier romain, qui fit à Vérone de beaux ouvrages, quoique peignant de la main gauche ; Arellius, qui brilla peu de temps avant Auguſte, & auquel Pline accorde beaucoup de talent ; Amulius, qui a laiſſé de la réputation, & qui peignait toujours revêtu de la toge, pour n'être pas, dans l'école, confondu avec les étrangers & pour garder dans cet exercice la dignité de citoyen romain : auſſi fut-il un peintre à la fois ſévère & brillant ; on cite de lui une Minerve qui regardait le ſpectateur de quelque côté qu'on la conſidérât ; il ne conſacrait à ſon art que quelques heures par jour, qu'il donnait preſque entières à la décoration de la maiſon dorée de Néron. Cornelius Pinus & Accius Priſcus exercèrent leurs pinceaux ſur les murs du temple de l'Honneur & de la Vertu ; mais c'eſt à ces derniers que ſe termine la liſte des peintres de Rome, depuis l'entrée des arts dans cette capitale juſqu'au règne de Conſtantin.

La décadence des arts eſt évidente à Rome ; le



plaiſir barbare que ſe donne Néron de brûler la ville, ne la trouvant pas aſſez belle, tandis qu'Auguſte avait dit : « Je la laiſſe toute de marbre ; » les guerres civiles ſans ceſſe renaiſſantes, les déſaſtres militaires, la réſiſtance aux Barbares frappant à toutes les frontières, les légions ſe mutinant & donnant la pourpre impériale à qui bon leur ſemblait, enfin la confuſion générale qui précéda la ruine & le démembrement de l'empire : toutes ces circonſtances étaient peu propres à ranimer le goût, à relever l'art abaiſſé, à lui rendre ſon éclat & ſa puiſſance. Auſſi ne faut-il plus s'occuper de ſes transformations, de ſes modes, ſi l'on peut ainſi parler, mais de ſon exiſtence. La décadence eſt-elle allée juſqu'à l'abandon ; y a-t-il eu une mort complète de l'art ancien, ou eſt-il reſté quelque étincelle cachée ſous la cendre ; & l'art, en reparaiſſant à l'époque glorieuſe de ſa renaiſſance, ne ſortira-t-il que d'un ſommeil profond, ou devra-t-il ſa réapparition à une création nouvelle ? Notre opinion eſt que, ſemblables aux traditions éternelles de la vérité, que l'erreur ne peut couvrir que d'un voile, les traditions de l'art ont ſurvécu à toutes les révolutions, échappé à tous les naufrages qui ont englouti les ſociétés ; & nous allons ſignaler rapidement les points de la chaîne qui relie, par ſes extrémités, l'art ancien à l'art nouveau, à travers les âges qui ont ſéparé ces deux grandes époques.

Conſtantin eſt appelé au trône des Céſars par une

volonté manifeste du Très-Haut. Il embrasse la foi dont le symbole s'est si visiblement montré dans la nue; mais, à un nouveau règne cimenté par de nouvelles croyances religieuses, il faut une nouvelle capitale. Bysance remplacera Rome, & les arts, qui ne trouvent plus en Italie l'aliment qui leur est nécessaire, s'attacheront aux pas du prince.

Laissons-les régner à Constantinople pendant plusieurs siècles; ils y trouveront, dans le triomphe du christianisme, une pâture digne du génie & de ses inspirations. L'architecture élèvera des églises, des palais & des thermes; la sculpture & la peinture s'efforceront de retracer, dans le magique idéal, les images sacrées du fils de Marie, dans toutes les phases de son existence, & celles des personnages de sa cour céleste. La mosaïque, restée jusqu'alors dans la Grèce, s'adjoindra à la peinture & prêtera aux palais & aux temples le charme de ses mille couleurs scintillantes, &, malgré les fureurs des Iconoclastes & des chrétiens plus barbares encore, qui font main-basse, les uns sur les images des saints, les autres sur tout ce qui rappelle le culte des divinités de l'Olympe, les arts se maintiendront dans un état prospère en Orient jusqu'au XIII[e] siècle.

Cependant, ce ne sera pas sans une transformation sensible dans le style. Les arts ne sont pas cosmopolites, ils adoptent & subissent, sans rien perdre de leur grandeur, les mœurs & les coutumes des

peuples. L'architecture, qui s'était faite romaine en Italie, fe fera byfantine en Orient; la peinture & la fculpture fubiront les modifications impofées par le temps & les influences des *motifs* qui les infpireront. Jetons maintenant un coup-d'œil rapide fur leur marche pendant leur migration à Conftantinople, d'où nous les verrons enfuite revenir en Italie pour y jeter un nouvel & dernier éclat dont les rayons fe répandront en France, en Allemagne & en Efpagne.

En quittant Rome pour Byfance, Conftantin n'eut garde d'oublier les arts & les artiftes. Il en fit fon cortége, & la faveur qu'il leur accorda témoigne de fon goût pour le beau & de la grandeur de fes fentiments. Les empereurs qui lui fuccédèrent continuèrent d'accorder aux arts l'honneur qu'ils méritaient, & Valentinien, l'un d'eux, ne crut pas déshonorer la pourpre impériale en maniant le pinceau & le cifeau.

Après la réaction de Julien-l'Apoftat, les chrétiens fe mirent à détruire, en aveugles furieux, tous les veftiges de l'antiquité, temples, livres, œuvres d'art, &, s'ils l'euffent pu, ils feraient allés jufqu'à arracher du génie des artiftes le talent qui les avait enfantés.

Que de ftatues merveilleufes, de fculptures & de peintures, de mofaïques & de frefques périrent dans ces actes de vandalifme! Après eux vinrent les Iconoclaftes dont les ravages ne portèrent pas à l'art un coup moins terrible, &, s'il ne fuccomba pas alors

entièrement, on peut dire que le Ciel, le ſouverain inſpirateur, l'artiſte par excellence, le deſtinait ſans doute à la haute miſſion de policer les ſociétés nouvelles, comme il avait adouci la férocité des anciennes.

A cauſe de ſon utilité eſſentielle, même aux Vandales qui ſapaient, ſans s'en douter, les beaux-arts dans leur fondement, l'architecture ſe maintint au grand jour ſous les princes iconoclaſtes, tandis que la ſtatuaire & la peinture furent réduites à ſe cacher au fond des cloîtres, dans les monaſtères & les cellules des cénobites du déſert, ce qui ne les empêcha pas cependant d'enfanter, en ſecret, des œuvres qui, pour ne pas égaler celles qui avaient ſuccombé ſous le cataclyſme de l'héréſie, n'en étaient pas moins de précieux germes qui devaient, plus tard, produire de nouveaux & de ſi beaux fruits. Néanmoins, la décadence était manifeſte; le goût ſe dépravait. Le marbre ſemblait trop pauvre pour la ſtatuaire, & les ſculpteurs ne s'exerçaient plus que ſur le porphyre, l'or ou l'argent. La moſaïque, remplaçant la peinture, ornait les parois des palais des repréſentations des victoires & des conquêtes des armées impériales. Telle fut la poſition des arts en Orient pendant plus d'un ſiècle & demi, juſqu'en 867 où Baſile, ennemi de l'héréſie & de ſes excès, leur rendit leur libre exercice.

Les hiſtoriens aſſurent que ce prince couvrit les

murs de fes palais de tableaux & de peintures; mais ils ne nous difent pas d'où il les fortit, ni d'où il fit venir des artiftes pour les exécuter, & on eft alors forcé d'admettre ou que ces toiles avaient échappé au naufrage, ou que les artiftes fe trouvèrent alors prêts à mettre la main à l'œuvre, ce qui ferait une preuve favorable à notre opinion concernant la tranfmiffion non interrompue des arts depuis l'ancienne école grecque jufqu'à la Renaiffance.

Quoi qu'il en foit, les arts du deffin, débarraffés des Iconoclaftes, refpirèrent à leur aife jufqu'au temps des croifades, à la fin du XIe fiècle.

L'Europe, alors, fe foulève contre l'Afie. Le zèle religieux domine. Une voix retentit aux pieds du Golgotha & appelle l'Occident à la délivrance de Jérufalem. L'an 1000 avait effrayé le monde, l'an 1100 pouffe l'Occident contre l'Orient & le fait fe ruer fur les murs de Byfance. La parole véhémente de Pierre l'Ermite arrache de leurs châteaux les nobles barons & les pouffe vers la Paleftine. Douloureufe repréfentation, drame héroïque, qui commence aux premiers mots d'un fermon & fe termine à la défaite de la Manfourah! « Le monde n'a pas permis qu'ils laiffaffent une renommée, difait Dante en parlant des Croifés; regardons-les, paffons, & ne parlons point d'eux. »

De ces expéditions religieufes fortit l'influence des Papes plus grande, plus puiffante qu'elle n'avait

été jufqu'alors; mais les arts n'y trouvèrent qu'une nouvelle caufe de décroiffance & de chute. Conftantinople, prife & reprife plufieurs fois, vit périr, dans la dévaftation que les Croifés en firent, les reftes fameux des arts antiques & une foule d'objets précieux, tant au point de vue artiftique que fous le rapport de leur valeur intrinfèque. Cependant, fi les arts eurent à fouffrir des croifades, celles-ci eurent pour pour eux de falutaires effets, par la communication aux Occidentaux de l'art grec ancien, dont les monuments étaient alors bien mieux confervés à Byfance qu'à Rome tant de fois faccagée par les Barbares, & par la connaiffance de l'art grec des modernes qui avaient leur architecture, leur ftatuaire, leurs frefques & leur mofaïque.

Après la retraite des Croifés & la deftruction de l'empire de Baudouin, Michel-Paléologue relève un moment l'empire grec, rend quelque vigueur aux beaux-arts, & n'oublie point la peinture. On fait qu'il avait fait retracer dans fon palais fes principales victoires, & que fon portrait était peint à Ste-Sophie. Depuis ce dernier prince jufqu'à Mahomet II, l'empire, menacé par les Turcs qui le refferrent de plus en plus dans un cercle de fer & débordent dans fes poffeffions afiatiques, ne s'occupe plus que de fa réfiftance. Le 29 mai 1453 Conftantinople eft prife d'affaut, jour fatal qui marque la fin du règne des arts en Orient.

Après l'émigration des empereurs de Rome à Byfance, l'Italie conftamment menacée & attaquée par les Barbares, venus tantôt de l'Orient & de l'Occident, tantôt du Nord & du Midi, était en proie à ces déchirements qui font les fuites de pareilles circonftances. La majefté de faint Léon-le-Grand fauve Rome de la fureur d'Attila, mais il ne peut la fauver de la rage de Totila qui tombe fur elle comme la foudre. On fait quels effroyables défaftres l'accompagnèrent & combien d'objets ineftimables périrent dans les divers faccagements de la Ville éternelle.

Pendant la domination très courte des premières hordes du Nord, il y eut comme un fommeil profond répandu fur tous les travaux de l'intelligence, & les feuls ouvrages de cette époque, qu'on puiffe rattacher à la peinture, font quelques mofaïques fervant de pavés dans des appartements ou des falles de bains. Ce fut en vain que les Goths, chaffant devant eux les peuplades qui les avaient devancés, apparurent en vrais libérateurs. L'art agonifant râlait à leurs pieds, fe traînant avec peine à travers les ruines des chefs-d'œuvre que Rome renfermait, devenus depuis peu des monceaux de cendres. Théodoric-le-Grand mit néanmoins tous fes foins à arrêter les ravages & à conferver les monuments échappés à la fureur foldatefque : aidé de fes miniftres, Symmaque auquel était réfervée une fin fi tragique, Caffiodore qui cultivait les arts,

& Boëce, il éleva plufieurs monuments, & l'on voit avec furprife ce prince barbare recommander de mettre les conftructions nouvelles d'accord avec les anciennes. Mais le règne des Goths n'a pas, en Italie, la même durée qu'en Efpagne. Traqués d'un côté par les chrétiens d'Orient conduits par Narfès, de l'autre par de nouveaux peuples accourus du Nord, il furent obligés de céder leurs conquêtes mal affurées, & d'aller ailleurs chercher un afile, ou de fe mettre fous la protection des Papes en embraffant la foi catholique.

Dès le milieu du VI[e] fiècle, les Lombards, conduits par Alboin, s'étaient rendus maîtres de l'Italie. Leur domination fut toujours troublée par des querelles inteftines & par la guerre que leur faifaient les exarques de Ravenne, lieutenants des empereurs de Conftantinople. Dans une telle fituation, les arts ne pouvaient être que faiblement encouragés. Cependant le roi lombard Antharès, devenu chrétien pour complaire à fa femme Théodelinde, comme Clovis par les confeils de Clotilde, fit élever ou réparer des églifes qu'il orna de peintures & de fculptures : ce furent les premiers effais des arts confacrés, au grand jour, à la religion à laquelle les catacombes avaient jufqu'alors prefque feules fervi de temple. Un peu plus tard Théodelinde, reftée veuve & reine, fonda la célébre réfidence de Monza, près de Milan. On trouve dans les écrits du lombard Warnefrid,

d'Aquilée, connu ſous le nom de Paul Diacre, une deſcription minutieuſe des peintures exécutées dans le palais de Monza, & qui repréſentaient les exploits des armes lombardes. Il s'attache à décrire, d'après ces peintures qu'il avait ſous les yeux, la coiffure, la chauſſure, l'habillement de ſes compatriotes, ou plutôt de ſes ancêtres, car il vivait deux ſiècles plus tard. Luitprand continua l'œuvre de Théodelinde. Ennemi des Iconoclaſtes, par les conſeils de Grégoire II, il s'appliqua à décorer les égliſes de peintures & de moſaïques.

Cependant, à la faveur de l'éloignement de la cour impériale de Rome, de la domination des Barbares devenus chrétiens & dévots, & des longues guerres des rois lombards contre les exarques de Ravenne, la puiſſance temporelle des Papes prit une grande extenſion. Ils ſe choiſirent un territoire; ils devinrent ſouverains. Ce fut une circonſtance heureuſe pour les arts, qui trouvèrent en eux des protecteurs naturels, & dont Rome, reſtaurée par la papauté, devint comme le centre & la capitale; &, malgré les ravages de Genſéric, moins timoré que le roi hun, l'on voit commencer & ſe continuer, preſque ſans interruption, le travail artiſtique des Papes pour l'embelliſſement de leur capitale. Avant de quitter Rome, Conſtantin y avait élevé les égliſes de St-Pierre, de St-Paul, de Ste-Agnès & de St-Laurent hors des murs. Les ſouverains Pontifes décorèrent à

l'envi ces églifes, & l'on peut citer principalement le grand ouvrage de la férie des Papes peints fur les murs de la bafilique de St-Pierre. Cet ouvrage, continué jufqu'à nos jours, eft cité par Lanzi comme une preuve qu'il y eut des peintures en Italie, même dans les fiècles barbares, dont plufieurs ont échappé aux injures du temps, car Rome en poffède de très anciennes.

On lit dans l'hiftorien Athanafe, dit le Bibliothécaire, le détail très complet des travaux de fculpture, de cifelure & d'orfévrerie faits dans les églifes fondées par Conftantin. Il ne nous refte des peintures, dont il parle également, que les mofaïques & les frefques retrouvées dans les catacombes chrétiennes. Le même hiftorien fignale en même temps un nouveau genre de peinture, qui commençait à devenir à la mode, dans ces temps où les métaux précieux étaient à vil prix : c'eft la peinture en broderie exécutée en fils d'or & d'argent fur étoffe de foie, qui a depuis fait de fi grands progrès; & il cite, entre autres, un vêtement du pape Honoré I[er] dont les broderies repréfentaient la *Délivrance de faint Pierre* & l'*Affomption de la Vierge*.

Lorfque Charlemagne eut détruit le royaume lombard, & qu'il fe fut fait couronner à Rome empereur d'Occident, il y eut, pour les arts, une perfpective de grande efpérance. Que ne devaient-ils pas attendre de la puiffante protection d'un prince

qui comprenait ſi bien, ſans les poſſéder, les avantages de la ſcience, & qui réuniſſait autour de ſa perſonne le lombard Paul Diacre, Pierre de Piſe, Paulin d'Aquilée, l'anglais Alcuin & tout ce que l'Europe renfermait alors de plus inſtruit! Aſſurément, ſi les expéditions militaires n'euſſent abſorbé tous les inſtants d'un ſi long & ſi beau règne, les arts auraient trouvé en ce prince un protecteur qui réuniſſait tous les éléments de proſpérité déſirables: puiſſance, richeſſe, amour du beau & du grand, juſte appréciation du mérite & du talent. Les ouvrages qu'il fit exécuter en bas-reliefs, en moſaïques, en ciſelures, & les manuſcrits ornés pour ſa chère égliſe d'Aix-la-Chapelle, ne laiſſent aucun doute ſur l'impulſion qu'il eût donnée aux arts & ſur la faveur dont il les eût comblés.

Ce que l'empereur d'Occident ne put exécuter, les Papes, plus tranquilles en Italie ſous ſon protectorat, le firent, & les arts ne reſtèrent pas inactifs. Adrien Ier, qui donnait à ce prince le détail des ouvrages de peinture commandés par ſes prédéceſſeurs, faiſait lui-même peindre ſur les murailles de St-Jean-de-Latran les pauvres qu'il nourriſſait, & ſon ſucceſſeur, Léon III, fit repréſenter à freſque la prédication des Apôtres dans la tribune du *Triclinium*, ou ſalle à manger, au palais de Latran, dont la voûte était peinte en moſaïque.

Mais les arts ne devaient pas jouir longtemps du calme & de la proſpérité que ſemblaient leur pro-

mettre la puiſſance croiſſante des Papes & l'influence du chriſtianiſme s'étendant de toutes parts. Le démembrement de l'empire de Charlemagne, l'affaibliſſement de ſes ſucceſſeurs, les diviſions que les ſouverains Pontifes entretinrent dans l'Italie afin de la dominer, le ſchiſme d'Orient, les antipapes, les longues querelles de Grégoire VII & d'Henri IV, d'où naquirent les factions des Guelfes & des Gibelins, cauſèrent des troubles ſi ſanglants, ſi prolongés, qu'on vit bientôt une ſorte d'interruption dans les œuvres du génie & de l'intelligence. Il y a, en effet, entre le IXᵉ & le XIᵉ ſiècle, pendant l'époque de la plus groſſière ignorance & des plus épaiſſes ténèbres du moyen-âge, une véritable lacune où la ſérie des monuments fait défaut ; mais la chaîne traditionnelle n'eſt cependant pas briſée : les travaux de peinture des cénobites, ornant leurs miſſels dans la paix & l'obſcurité de leurs cloîtres, ſervent de tranſition de cet âge de pareſſe & de négligence à la naiſſance d'un temps plus heureux. Il y eut alors, comme le remarquent Jeanron & Léclanché, « moins l'ignorance de l'art antique dont tant de débris ſubſiſtaient encore, qu'un ennui général de la ſcience artiſtique, une inſurmontable apathie, un dégoût qu'on ne peut s'expliquer, mais dont les cauſes ſe retrouvent dans les convulſions qui agitaient l'atmoſphère politique.

Nous voici en plein onzième ſiècle. A la faveur des querelles toujours renaiſſantes entre les Empe-

reurs & les Papes, ſe formeront ou grandiront les républiques italiennes de Veniſe, de Gênes, de Piſe, de Sienne, de Florence, l'empire des Normands dans le midi de l'Italie, & on ſaluera bientôt les premiers ſymptômes de la Renaiſſance. Hâtons-nous de citer les ornements de l'égliſe de San-Urbano, repréſentant quelques traits de l'Evangile ou de la vie du Saint titulaire; la date qu'ils portent, 1101, & le talent qu'y développent les artiſtes, annoncent clairement que les arts n'étaient plongés que dans un ſommeil léthargique dont il était facile de les retirer. Indiquons encore les peintures des caveaux du Duomo d'Aquilée, celles de Santa-Maria Primerana à Fieſole, celles de Santa-Maria-Priſca à Orvieto, enfin celles de la cathédrale de Sienne, entre autres la Madona delle Grazie & la Madona di Treſſa. C'eſt encore à ces époques qu'il faut rattacher ces différentes images de la Vierge attribuées à ſaint Luc. A la même date, & même avant les croiſades, commence, entre les artiſtes grecs du Bas-Empire & ceux de l'Italie, une communication devenue bien utile à ces derniers, preſque néceſſaire après l'interruption de plus d'un ſiècle dans la pratique de l'art. C'eſt alors que vinrent, de Conſtantinople & de Smyrne, quelques peintures grecques, telles que la Madone qui eſt à Rome dans Santa-Maria *in Coſmedin*, & celle qui eſt au Camerino du Vatican, deſquelles Lanzi dit qu'il ne connaît, en Italie, aucun ouvrage des Grecs

mieux peint & mieux conſervé. C'eſt encore au XIe ſiècle que les Vénitiens firent venir les moſaïſtes grecs auxquels ſont dues les grandes moſaïques de la ſingulière & tout orientale baſilique de St-Marc, non point celles très poſtérieures des fameux Zuccati, mais les anciennes, avec leſquelles celles-ci ne ſauraient être confondues, telles que la *Pala d'oro* qui eſt ſur le maître-autel, le baptême de Jéſus-Chriſt, &c. D'autres moſaïſtes grecs furent appelés en Sicile, dans le XIIe ſiècle, par le normand Guillaume II, ſurnommé *le Bon*, lorſqu'il bâtit ſa célèbre cathédrale de Monreale, ouvrages ſur leſquels nous reviendrons & que nous ne faiſons qu'indiquer pour prouver la ſérie non interrompue des travaux, qui mène du XIe au XIIIe ſiècle.

Alors, enfin, l'art national s'éveille en Italie, &, après les longues ténèbres du moyen-âge, on voit poindre de toutes parts les premières lueurs, éclatantes déjà, de la lumière qu'une nouvelle civiliſation va répandre ſur l'humanité. Ce n'eſt pas que la ſituation fût alors, dans la Péninſule, paiſible & proſpère. La diviſion entre Othon IV & Innocent III, ce digne héritier de Grégoire VII, avait ravivé la haine des partis guelfe & gibelin. Sous Frédéric II, la ligue des villes lombardes, les réſiſtances de Grégoire IX & d'Innocent IV entretinrent cette guerre inceſſante entre l'Empire & la Papauté. Mais, au milieu de ce conflit, au milieu de ces diſputes où la parole ſe mêlait

au bruit des armes & où, plus d'une fois, les foudres du Vatican répondirent aux détonations des canons, les intelligences s'étaient réveillées & l'efprit humain, trop longtemps retardé par la politique, venait de fe remettre en marche. Malgré fes fautes & fes revers, Frédéric II contribua beaucoup à ce mouvement. C'était un prince éclairé, favant même pour fon époque, qui s'était formé une cour polie & romanefque. Roi de Sicile en même temps qu'empereur d'Occident, il réfida prefque toujours en Italie, où il fe plaifait à compofer des vers dans l'idiome vulgaire, tandis qu'il faifait traduire en latin un grand nombre d'auteurs grecs & arabes. Ce prince fit bâtir ou embellir plufieurs châteaux de plaifance, qu'il aimait à décorer de colonnes & de ftatues. Les médailles de fon règne font d'un ftyle & d'une fineffe que l'on ne connaiffait plus depuis l'antiquité. Les princes de la maifon d'Anjou fuivirent fon exemple, & les Papes, toujours rivaux de l'empereur, ne voulurent pas plus lui céder fur ce point que fur le refte de leurs prétentions. Il y eut, à cette époque, une férie de fouverains Pontifes, Honoré III, Grégoire IX, Innocent IV, Nicolas IV, qui commandèrent de grands travaux dans leur capitale & firent orner de frefques ou de mofaïques les portiques & les vaftes tribunes de leurs églifes.

Par un réfultat inattendu, mais qui était dans les deffeins de la Providence, l'agitation même de l'é-

poque tourna au profit de toutes les connaiſſances, de toutes les lumières, & ſpécialement au profit de l'art. Les républiques, les villes libres, les petits états, tous ces fragments de l'Italie morcelée ſe diſputaient par tous les moyens la prééminence; chacun d'eux voulait l'emporter ſur ſes rivaux par l'importance des établiſſements, par la beauté des œuvres de ſes artiſtes. D'une autre part, les maîtres que ſe donnèrent la plupart de ces états, ou ceux qui s'y érigèrent en maîtres, ſe faiſant de nouveaux Périclès, voulurent flatter auſſi la vanité de leurs concitoyens, les occuper, les contenter. Il eſt aiſé de comprendre ce que devait produire ce double ſentiment, cette néceſſité de ſatisfaire à la fois les déſirs & le beſoin de plaire & d'obtenir le ſuffrage des maſſes.

Ce fut en Toſcane que commença le mouvement pour les arts, & d'abord par la réforme de la ſculpture qui ſe modela ſur les débris de l'antique. Le premier de tous, Nicolas de Piſe étudia ſoigneuſement un bas-relief d'un ancien ſarcophage où était enſeveli le corps de Béatrix, mère de la fameuſe comteſſe Mathilde, & qui repréſentait une chaſſe d'Hippolyte. Il y découvrit le ſtyle des anciens & parvint à l'imiter. On le nomma *Nicola dell' Urna*, pour avoir fait à Bologne, en 1231, la belle Urne de St-Dominique. Après lui, vinrent ſucceſſivement ſon fils Giovani, ſon élève Arnolfo, les frères Agoſtino & Agnolo de Sienne, puis Andrea de Piſe, puis

Orcagna, puis enfin, à Florence, Donatello & Ghiberti. A l'amélioration de la ſculpture ſuccéda celle de la moſaïque, due principalement à Andrea Tafi, de Florence, & à Fra Mino de Turrita, de Sienne, qui furent, ſans aucun doute, dans le XIII[e] ſiècle, élèves des moſaïſtes grecs employés à Veniſe, & qui, par la connaiſſance & l'emploi de leurs procédés, ſurpaſſèrent tous les maîtres antérieurs.

La peinture ne pouvait reſter en arrière de ſa ſœur la ſculpture. Nées toutes les deux le même jour & s'inſpirant à une même penſée & à une même ſource, elles devaient marcher de pair & de compagnie.

Vaſari veut, au détriment de la vérité, faire honneur à Cimabuë, né en 1240, de la reſtauration de la peinture, & il avance, avec auſſi peu d'exactitude, que, du temps de ce maître florentin, toute la race des artiſtes était anéantie. Pour convaincre d'erreur le Plutarque des peintres & le forcer à rentrer dans la vérité, il ſuffit de lire l'hiſtoire des Piſans, où il eſt expreſſément dit que dès le XI[e] ſiècle ils avaient une école formée par les artiſtes grecs qu'ils avaient amenés d'Orient avec l'architecte Bruſchetto, lorſqu'ils élevèrent leur cathédrale (Duomo) en 1063. On voit, dans cette cathédrale, pluſieurs vieilles peintures du XII[e] ſiècle. Outre cela, en 1230, Giunta de Piſe faiſait de grands travaux dans l'égliſe d'Aſſiſe, où le P. Angeli, hiſtorien de cette baſilique, traça une inſcription qui ne laiſſe aucun doute à cet égard.

Les ouvrages de Giunta, encore durs & secs, montrent néanmoins, au dire de Lanzi, dans l'étude du nu, dans l'expression de la douleur, dans l'ajustement des draperies, une grande supériorité sur les Grecs, ses contemporains.

Ventura & Ursone, de Bologne, peignaient au début du XIII[e] siècle, avant Guido *antichissimo;* Guido, de Sienne, en 1221; Bonaventura, Berlingieri, de Lucques, en 1235, &, à la même époque, Margaritone, d'Arezzo, qui le premier peignit sur toile, comme l'observe Vasari lui-même; enfin, en 1236, le premier Bartolommeo, de Florence, auquel on croit qu'appartient l'*Annonciation* très vénérée qui est dans l'église De' Servi. Le cardinal Bottari, sur lequel Vasari appuie son opinion, dit formellement de Cimabuë: « qu'il fut le premier qui s'éloigna de la manière grecque, ou qui du moins s'en éloigna plus que les autres artistes ses contemporains ou ses prédécesseurs. » Il résulte donc de tous ces faits & de tous ces témoignages qu'il y eut une tradition non interrompue dans l'art, mais non une création nouvelle; & le mérite de Cimabuë, comme le dit fort bien Bottari, est encore assez grand sans le faire, au détriment de la vérité, l'inventeur de la peinture.

La transition entre l'art antique & l'art nouveau ne fut, en effet, ni complète ni radicale. L'art nouveau ne pouvait se dépouiller entièrement des ensei-

gnements de ses vieux maîtres, ni rejeter les souvenirs qui l'obsédaient. La religion catholique, devenue plus forte, devint plus tolérante. Elle abandonna sa sévérité primitive &, en mettant à son service la pompe & la magnificence des arts, elle leur permit de s'inspirer du monument païen pour produire le monument chrétien.

En même temps que la peinture & la statuaire, l'architecture nationale se développait &, des formes d'abord toutes bysantines du dôme de Pise & du St-Marc de Venise, elle passait insensiblement aux formes tout italiennes qu'elle reçut ensuite des Brunelleschi, des Bramante & des Palladio. Mais avant de se faire élégante, riche & somptueuse, elle se fit d'abord utile. De même qu'un artiste était souvent à la fois peintre, sculpteur, architecte & poète, comme Orcagna, comme Michel-Ange, tout architecte était ingénieur; il construisait des ponts, des digues, des chaussées, des fortifications. On vit les frères Agostino & Agnolo, de Sienne, élèves de Nicolas de Pise, rejeter dans son lit le Pô débordé, comme plus tard Fra Giocondo, que Louis XII fit venir à Paris où il construisit deux ponts sur la Seine, sauver Venise dont les lagunes se comblaient peu à peu, en y amenant, par un canal, les eaux de la Brenta. Un peu plus tard encore, l'architecte Michele San-Micheli, de Vérone, qui construisit des ponts, des murailles & des forts à Vérone, à Venise, à Padoue, inventa

les baſtions triangulaires & pentagones, baſe de la fortification moderne depuis la découverte de la poudre à canon.

Le XIVe ſiècle ne fut pas moins agité que le précédent. Les Papes, forcés de quitter Rome, portant à Avignon le ſiége de St-Pierre ; Jeanne Ire, de Naples, & ſes quatre maris, bouleverſant l'Italie méridionale ; les Guelfes & les Gibelins ſe battant juſque dans les rues de Veniſe & de Gênes, qui devaient pourtant reſter étrangères à leurs débats ; pendant la guerre de l'Empire & de la Papauté, les petits états livrés aux diſcordes civiles, aux tyrans éphémères, &, de plus, s'attaquant, s'abſorbant les uns les autres ; Piſe obligée de ſe ſoumettre à Florence, & Padoue à Veniſe ; enfin, les empereurs contraints de vendre aux villes des franchiſes, aux chefs des *Condottieri* des titres & des honneurs : voilà l'hiſtoire abrégée de ce ſiècle étrange, plein de mouvement & de paſſion.

Néanmoins tout marchait dans le domaine de l'intelligence. Dante, Pétrarque, Boccace, fixant la langue italienne & laiſſant les anciens idiomes, ouvraient la voie à toute la littérature moderne. Les Grecs ſavants commençaient à fuir Conſtantinople, à chercher un refuge en Italie. Tandis que l'hôte de Boccace, Léonce Pilate, expliquait, répandait la langue d'Homère, des artiſtes grecs venaient apporter de nouvelles connaiſſances pratiques à ceux qui, d'après l'aſſertion de d'Agincourt, « de tout temps avaient

exifté en Italie. » Tel était cet Andrea Rico, de Candie, dont les ouvrages offrent encore un coloris fi frais, fi vif, fi éclatant, qu'on a dû fuppofer qu'avant la découverte de la peinture à l'huile, il avait employé quelque enduit de cire pour relever & fixer les couleurs à l'encauftique. En grandiffant, l'art prenait une dignité nouvelle. Jufque-là réduits à faire partie des corporations des métiers, les peintres, italiens ou grecs, fe réuniffant aux architectes & aux fculpteurs, finiffent par fe donner des *ftatuts*, par former une corporation particulière fous le nom & l'invocation de faint Luc, appelé le premier peintre chrétien. Toutes les écoles fuivirent cet exemple. Déformais les artiftes, avec lefquels les princes, les grands ne dédaignent pas d'entretenir des relations amicales, intimes même, ne feront plus confondus avec le refte des artifans, & les produits du génie, chantés, exaltés par Dante & Pétrarque, attireront à la fuite des Buffalmacco, des deux Orcagna, des Taddeo Gaddi, des Stephano de Vérone, des Antonio de Venife, des Gherardo Starnina, des Andrea di Lippo, une foule d'élèves avides d'acquérir la renommée de ces maîtres.

Enfin le XVe fiècle fe lève, & l'art marche à fa perfection. Les Papes, revenus à Rome dès l'année 1378, avaient repris leurs travaux d'embelliffements. Martin V, Sixte IV, Benoît XI, Urbain VIII, & furtout le favant Nicolas V qui eut la première idée du

nouveau St-Pierre, commandèrent à l'envi des travaux d'architecture, de sculpture & de tous les genres de peinture alors en usage, à fresque, en mosaïque, sur verre, en miniature, à l'huile enfin, dès que cette invention fut répandue. Les empereurs ne gardèrent plus sur l'Italie qu'un titre nominal de domination, & l'expédition de Charles VIII à Naples, qui ne dura qu'une année, fut seulement un éclair de règne étranger au milieu d'un siècle où l'Italie resta plus libre, plus italienne que jamais.

Il y avait, du reste, une telle émulation pour les arts entre les différents états qui faisaient partie de la Péninsule, qu'on pouvait comparer cette époque à celle où le Péloponèse, l'Attique, la grande Grèce, les îles Ioniennes, les villes de l'Asie mineure se disputaient la prééminence intellectuelle. A Milan, les Visconti, les Sforza, surtout Louis-le-More, dont la cour s'appelait *Reggia delle Muse*, *Atene d'Italia*; à Ferrare, la maison d'Este; à Venise, les doges; à Florence, enfin, les Médicis, depuis Jean-le-Gonfalonier & Cosme Ier, *Père de la Patrie*, jusqu'à Laurent-le-Magnifique, *Père des Muses* & de Léon X; tous ces princes séculiers, luttant avec les Papes, donnaient le spectacle de cette noble dispute. Mais les arts n'étaient pas seuls à jeter un si grand éclat, les sciences, les découvertes venaient leur prêter un concours efficace pour faire de ce siècle un nouvel âge d'or. Dès les premières années, de 1410 à 1420,

Jean de Bruges inventait, ſinon la peinture à l'huile, du moins le véritable uſage de cette peinture. La gravure ſur bois & ſur cuivre était trouvée après l'imprimerie & venait aſſurer déſormais l'immortalité aux arts du deſſin, comme l'imprimerie aux lettres & aux ſciences. Les fragments de peinture antique, retrouvés dans les excavations, dans les cryptes, copiés, imités, répandus par Squarcione & Philippo Lippi, aidaient aux leçons du bon goût, à la connaiſſance de la vraie beauté, que donnaient les débris de la ſtatuaire des anciens. Enfin la phyſique & les mathématiques, qui menaient à la découverte d'un nouveau monde, & bientôt après à celle des grandes lois de l'univers, prêtaient aux arts un fraternel appui; car c'eſt avec le ſecours de la géométrie que l'illuſtre architecte Brunelleſchi, Piero della Franceſca & Paolo Ucello créèrent en quelque ſorte la perſpective.

L'art était donc complet. Il fut alors cultivé avec tant de paſſion, admiré avec tant d'enthouſiaſme, que ſon uſage s'étendit bien loin hors des limites de ſes attributions. La peinture ne ſervait plus ſeulement à décorer les palais & les temples, elle pénétra juſque dans les maiſons des bourgeois & des artiſans. On peignait les murailles des appartements, les meubles divers, les coffres qui renfermaient les habits ou les denrées; on peignait les boucliers de guerre ou de tournoi, les ſelles & les harnais des chevaux. A Rome, en Toſcane, aucune fille ne ſe mariait ſans

qu'on mît quelque bon tableau, non pas dans ſes bijoux, mais dans ſa dot & porté au contrat. Auſſi quelle longue & magnifique liſte de peintres, de ſtatuaires, de moſaïſtes & d'architectes ſe déroule pendant le XV[e] ſiècle! C'eſt Maſaccio, d'abord, effaçant tous ſes devanciers; c'eſt Maſolino da Panicale, qui améliore ſenſiblement le clair-obſcur; ce ſont les deux Peſelli, les deux Lippi, Fra Angelico da Fiezole, Bartolommeo della Gatta, Benozzo Gozzoli qui peignit en deux années toute une aile du Campo-Santo de Piſe, ouvrage immenſe, capable, dit Vaſari, de faire peur à toute une légion de peintres; Antonello de Meſſine, qui alla chercher le ſecret de Jean de Bruges & le communiqua aux Italiens, Andrea del Caſtagno, Andrea Verocchio, Rafaelſino del Garbo, les deux Pollajuoli, enfin Franceſco Francia, les Bellini, Ghirlandajo & le Pérugin. Après eux, & vers la fin du XV[e] ſiècle, on trouve à la fois Léonard de Vinci, Michel-Ange, Giorgion, Titien, Raphaël, Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto. En s'étendant ſur le XVI[e] ſiècle, l'art atteint, dans toutes ſes branches, la perfection poſſible, c'eſt ſon *nec plus ultra*. L'art eſt à ſon apogée. Semblable à toutes les choſes humaines, même celles qui par leur origine, leur but, ſemblent échapper au ſort commun, il a paru, a fleuri & preſque diſparu, pour renaître, pour revivre encore.

Jetons maintenant un rapide coup-d'œil ſur les

moyens, fur les procédés matériels qui forment la tradition entre l'art ancien & la Renaiffance.

Il y a trois principales efpèces de peintures qui font arrivées traditionnellement des anciens jufqu'à nous, & dont la culture, interrompue quelquefois, n'a jamais été pleinement abandonnée : ce font la mofaïque, la miniature fur les manufcrits & la peinture proprement dite à frefque, en détrempe & à l'huile. Nous allons fuivre chacun de ces genres dans fon principe & dans fon développement.

MOSAIQUE.

On peut regarder comme évident, comme avéré, que la mofaïque eft le vrai lien de la peinture entre les deux époques; que ce genre a fouffert le moins d'altération & d'interruption; qu'importé d'Italie à Byfance, il y fut pratiqué avec plus de fuccès qu'aucune autre efpèce de peinture, & que les Grecs en fournirent conftamment des modèles aux Italiens, non pas feulement à l'époque de leur expulfion, de leur retour en Occident, mais à toutes les époques intermédiaires.

La mofaïque eft très ancienne, autant que la peinture même. Elle fut cultivée par les Hellènes, qui l'apprirent aux Romains. Ceux-ci en étendirent tellement l'ufage, qu'elle devint commune dans leurs habitations, qu'elle fut à la fois un objet d'art & un

objet domeſtique. C'était d'abord un ſimple pavé, nommé *opus teſſelatum*, *opus ſectile*, *opus vermiculatum*, ſuivant la matière & le genre du deſſin. Puis, dans cette dernière eſpèce, *vermiculatum*, compoſée avec des pâtes de verre finement taillées & coloriées, on arriva juſqu'à imiter la peinture dans ſes diverſes applications, juſqu'à faire des copies de tableaux & à faire des tableaux même. Les Romains, au dire de Pline, ornèrent de moſaïques les pavés, les voûtes & les plafonds de leurs demeures, & Céſar, d'après Suétone, faiſait orner de moſaïques les principaux objets qu'il emportait dans ſes expéditions militaires. C'était ce genre que M. Quatremère appelle marqueterie de marbre. Quelques moſaïques antiques retrouvées dans les fouilles & dérobées ainſi, dans le ſein de la terre, aux dévaſtations de l'homme & du temps, ſuffiſent pour nous apprendre à quel degré de perfection les anciens avaient porté cette branche de l'art. Telles ſont la moſaïque d'*Hercule* à la Villa-Albani, celle de *Perſée* & *Andromède* au muſée du Capitole, celle des *neuf Muſes* trouvée à Santi-Ponci en Eſpagne, cette ancienne Italie fondée par Scipion, enfin celle de la *bataille d'Iſſus* à Pompeï. Les artiſtes grecs du Bas-Empire firent de la moſaïque leur principale étude. Dans leurs mains, & de leur temps, elle devint la première façon de peindre. Ils y portèrent naturellement le faux goût de cette époque, qui prenait le riche pour le beau, & mêlait

à tout l'orfévrerie, le travail des métaux précieux. On fit des mosaïques, à Constantinople, en glissant, sous les pièces de verre, des feuilles d'or & d'argent, des émaux, des pierreries, demandant aux métaux le brillant que n'avaient pas les cailloux de marbre, de porphyre & d'agate.

Quant à la culture de la mosaïque en Italie, depuis la destruction de l'empire romain, il y a des monuments de tous les âges qui prouvent qu'elle n'y fut jamais abandonnée, jamais interrompue. On trouve encore, dans les anciennes églises de Rome & de Ravenne, des mosaïques du IVe & du Ve siècle, entre autres celles de Ste-Marie-Majeure, à Rome, qui représentent le *Siége de Jéricho*, la *Clémence d'Esaü*, & d'autres passages de l'Ancien Testament. Les mosaïques de St-Paul hors des murs, dont la principale est le *Triomphe de Jésus*, sont du VIe siècle, ainsi que les mosaïques des églises de Torcello dans l'Etat vénitien, & de Grado en Illyrie, où le patriarche d'Aquilée avait transporté sa résidence vers 565. C'est au VIIe & au VIIIe siècle que remontent le *saint Sébastien* de San-Pietro *in Vincula*, plusieurs *Vierges*, *sainte Agnès*, *sainte Euphémie*, la *Nativité*, la *Transfiguration*. Enfin, c'est au IXe siècle qu'appartient la fameuse mosaïque du Triclinium, ou grande salle à manger, que fit ajouter saint Léon au palais de St-Jean-de-Latran pour la célébration des Agapes. Celle-ci représente Charlemagne, au milieu de sa

cour, recevant un étendard des mains de ſaint Pierre. Il y a, de ce ſiècle, d'autres moſaïques également célèbres, telles que la *Cité ſainte*, ſujet tiré de l'Apocalypſe. Juſqu'à cette époque, il eſt fort difficile de faire clairement la part des artiſtes italiens & des artiſtes grecs.

Il n'eſt pas douteux que, dans les ouvrages des temps compris entre l'invaſion des Barbares & le Xe ſiècle, il ne s'en trouve pluſieurs faits en Italie par des Italiens; mais nul doute auſſi qu'il n'y en ait un grand nombre faits par les Grecs, ſoit à Conſtantinople, ſoit à Rome. En voici une preuve entre mille, parce qu'elle eſt irrécuſable : tous les étrangers qui vont admirer le ſublime Moïſe de Michel-Ange à San-Pietro *in Vincula*, ont pu remarquer dans cette vieille égliſe, exacte copie d'une ſalle de juſtice romaine, un curieux tableau en moſaïque. La tradition, d'accord avec les indications tirées de l'œuvre elle-même, l'attribue au VIIe ſiècle. On ne peut ſe méprendre ſur le ſujet du tableau, le nom du bienheureux qu'il repréſente & qui eſt écrit au bas ne laiſſe point ignorer que c'eſt un ſaint Sébaſtien. Or il eſt vêtu, comme les vierges byſantines, d'une longue robe qui s'attache au cou & lui tombe juſque ſur les pieds, tandis que, d'après la légende des Occidentaux, ſaint Sébaſtien eſt toujours repréſenté comme un beau jeune homme entièrement nu & percé de flèches. C'eſt vraiſemblablement pour avoir occaſion

de faire une belle académie que les peintres modernes ont ſi ſouvent repréſenté ce bienheureux. Il faut donc convenir que celui de San-Pietro *in Vincula* eſt une œuvre byſantine.

Après le Xᵉ ſiècle, à la fin de cette ſombre époque, la plus ténébreuſe du moyen-âge, l'intervention des Grecs dans l'art italien n'eſt plus conjecturale, elle eſt hiſtorique. Ce fut, en effet, dans le XIᵉ ſiècle que le doge Selvo fit venir les moſaïſtes grecs chargés de décorer la fameuſe égliſe de St-Marc, dont la conſtruction avait été commencée par le doge Pietro Orſeolo, vers la fin du ſiècle précédent. Le Baptême de Jéſus-Chriſt, que Valery appelle « une œuvre ſingulièrement chaude & animée, » a déjà été cité comme une compoſition grecque, ainſi que la fameuſe *Pala d'oro*. Cette pelle d'or, qui forme une eſpèce d'abſide au-deſſus du maître-autel, préſente un bel exemple de l'art riche des Byſantins. Faite à Conſtantinople, puis augmentée à Veniſe, c'eſt une de ces moſaïques dont nous avons parlé, compoſées de plaques d'or & d'argent ſur émail. Elle renferme, encadrés dans une foule d'ornements ſymétriques, divers traits des Ecritures & de la vie de ſaint Marc, mêlés d'inſcriptions grecques & latines à demi-barbares. Cet ouvrage n'eſt pas le ſeul dans cette égliſe que l'on puiſſe attribuer à la même époque & aux mêmes artiſtes; il y en a une foule d'autres au dedans & au dehors: telle eſt, ſur la grande paroi de droite,

l'hiſtoire du Chriſt aux Oliviers, dans laquelle on voit Jéſus, plus grand que les arbres & que la montagne, repréſenté dans trois attitudes ſucceſſives, d'abord droit, puis à demi-courbé, puis proſterné la face contre terre. Du reſte, il eſt avéré que les moſaïſtes grecs fondèrent à Veniſe une école & une corporation, après la priſe de Conſtantinople par les Croiſés, d'où elle s'étendit à Florence, fourniſſant des artiſtes à toute l'Italie, même après Giotto.

C'eſt au XIe ſiècle, au plus tard, qu'on doit attribuer les deux grandes moſaïques dont l'une repréſente le Sauveur ſur un trône d'or, ayant à ſes côtés ſaint Gervais & ſaint Protais; l'autre, ſaint Ambroiſe qui s'endort en diſant la meſſe & qu'un diacre vient réveiller. Ce fut dans le même temps, en 1066, que Didier, abbé du Mont-Caſſin, appela des moſaïſtes grecs pour exécuter les ornements de ce célèbre monaſtère, conſervés en partie juſqu'à nous. Lorſque, cent ans plus tard, le normand Guillaume-le-Bon, ainſi nommé pour le diſtinguer de ſon père ſurnommé le Mauvais, éleva en Sicile ſa fameuſe égliſe de Monreale, ce furent encore des moſaïſtes grecs qu'il employa aux décorations intérieures. On en trouve la deſcription & les deſſins dans un livre curieux publié, en 1838, à Palerme, par le duc Serradifalco, ſous ce titre : *Du dôme de Monreale*. Nous pourrions citer un paſſage de ce livre qui aſſure que tous les ouvrages de cette intéreſſante égliſe furent faits par des ar-

tiftes grecs fur le type des arts byfantins. Guillaume ne fut point embarraffé pour trouver des ouvriers de cette nation, il ne fut même pas obligé d'aller les chercher bien loin; car, lorfque les Normands s'emparèrent de la Sicile fous Tancrède de Hauteville, à la fin du Xe fiècle, il y avait une foule de Grecs établis dans cette contrée depuis la conquête qu'en avait faite Bélifaire fous Juftinien. Quant aux arabefques qui, dans les églifes ficulo-normandes, fe trouvent mêlées aux peintures byfantines, elles font évidemment une imitation des Arabes, demeurés maîtres de la Sicile pendant deux cent trente années, jufqu'à la conquête des Normands, & qui ont laiffé beaucoup de monuments dans ce pays.

Toutes les mofaïques exécutées à Rome pendant le XIIe fiècle & le fuivant furent l'ouvrage des Florentins, élèves des Grecs de Venife. On peut citer, parmi les principales de ces temps & de ces artiftes, celles de Ste-Marie-Majeure & de Ste-Marie *in Traftevere*, qui repréfentent toutes deux l'*Exaltation de la Vierge*. Dans les premières années du XIVe fiècle, après Andrea Tafi & Mino de Turrita, le peintre fiennois Duccio commença à mettre en honneur & en vogue les pavés de mofaïque. C'eft, fans doute, pour cette raifon que Vafari l'appelle l'inventeur de la peinture *de marbre*. Ce genre fut également cultivé par fon élève Domenico Beccafumi, qui était à la fois peintre & fondeur. Vers ce même

temps, les décorations de l'ancienne façade de Ste-Marie-Majeure furent exécutées par le florentin Gaddo Gaddi, élève de Cimabuë, élève des Grecs qu'il avait vus peindre à Florence dans Santa-Maria-Novella. Enfin Giotto ſe fit le reſtaurateur de cette peinture en compoſant ſa fameuſe moſaïque appelée *Barque de Giotto*, où l'on admire non-ſeulement l'aſſortiment bien entendu des couleurs, l'harmonie entre les clairs & les ombres, mais encore un mouvement, un ſentiment de vie & d'action qui était inconnu des moſaïſtes grecs. Depuis Giotto, & depuis ſon élève Pietro Cavallini, la moſaïque s'éloigna du type conventionnel des Byſantins & ſuivit pas à pas tous les progrès de la peinture. Le XVe ſiècle vit paraître pluſieurs beaux ouvrages en ce genre ſous les papes Martin V, Nicolas V & Sixte IV, même dans de petites villes, comme Sienne ou Orvieto, & ce fut vers la fin de ce ſiècle que les frères Zuccati de Tréviſe commencèrent à Veniſe les magnifiques décorations modernes de St-Marc. Ce ne ſont plus maintenant les images raides, immobiles des Byſantins; c'eſt de la véritable peinture avec toutes ſes fineſſes, toutes ſes qualités, tous ſes effets. Les Zuccati exécutaient ces moſaïques comme on faiſait alors les freſques, au moyen de cartons que leur fourniſſaient à l'envi les meilleurs artiſtes du temps, au nombre deſquels Titien était compté.

Après eux & après leur époque, on ne peut pas

oublier de citer Giuliano & Benedetto da Maiano oncle & neveu, qui, tous deux architectes, mirent à la mode & portèrent au plus haut degré l'art de la marqueterie, suite de la mosaïque ; Alesso Baldovinotti, peintre mosaïste, qui enseigna son art à Domenico Ghirlandajo ; Muziani, auteur de la chapelle Grégorienne ; les Cristofori, qui se vantaient de pouvoir exécuter en cubes de verre quinze mille variétés de teintes, divisées chacune en cinquante degrés, du clair le plus vif au brun le plus obscur ; enfin le Provenzale, qui fit entrer dans le visage du portrait de Paul V un million sept cent mille pièces de rapport dont la plus grosse n'égalait pas un grain de millet, disent les annotateurs de Vasari.

Citons encore, pour terminer l'article de la mosaïque, les fameuses copies de la Transfiguration, du saint Jérôme, de la sainte Pétronille, &c., œuvres du XVIe & du XVIIe siècle, qui remplacent maintenant, dans St-Pierre de Rome, les tableaux originaux transportés au musée du Vatican. Les auteurs de ces mosaïques si connues ont poussé la perfection de leur art au point de faire, avec des émaux réduits en filets de toutes formes & de toutes nuances, tout ce qu'un peintre peut faire avec les couleurs de sa palette, au point d'imiter admirablement la transparence des eaux & des ciels, la finesse de la barbe & des cheveux de l'homme, du poil & de la plume des animaux, les étoffes & les couleurs des vêtements, les expressions

des visages, enfin de reproduire toute la délicatesse du dessin & tous les charmes du coloris. Si, dans les âges futurs & parmi les calamités de quelque autre invasion de Barbares, ou par un de ces sinistres à jamais déplorables, les toiles originales venaient à périr, ces admirables mosaïques, aussi durables que le monument qui les renferme, suffiraient pour apprendre aux hommes d'un âge postérieur ce que fut la peinture à la plus grande époque de l'art moderne.

PEINTURE EN MINIATURE SUR MANUSCRITS.

On prétend que la peinture, c'est-à-dire la représentation des objets matériels, a précédé les langues écrites, même les langues parlées. S'il en est ainsi, rien ne s'opposerait à ce qu'on fît remonter à une haute antiquité l'emploi des ornements peints sur manuscrits, puisque les premiers manuscrits n'auraient été, comme les hiéroglyphes, qu'une série d'objets représentés.

Mais, dans la crainte de n'être pas dans le vrai, ne partons pas de si loin, prenons ce genre de peinture à l'époque où l'on remplaça, par l'éclat & l'arrangement des couleurs, les simples ornements au trait que l'on traçait sans doute avec le poinçon sur des tablettes enduites de cire, ou sur le papyrus & le parchemin avec la plume ou le roseau trempé d'encre.

Plusieurs auteurs, Ovide dans ses *Tristes*, livre I, élégie 1, Pline au XXXIIIe livre, chapitre 7, font de claires allusions à l'usage des couleurs & des émaux employés pour l'ornement des manuscrits. On sait que, par un privilége spécial, les rescrits des empereurs étaient tracés sur des feuilles de couleur pourpre en lettres d'or ou d'argent : de là les scribes impériaux reçurent le nom de chrysographes. On employa les mêmes procédés pour les Livres saints & pour certains ouvrages profanes qu'une longue vénération publique entourait d'une sorte d'hommage superstitieux. Ainsi l'impératrice Plautine donna à son jeune fils Maxime, dès qu'il sut lire le grec, un Homère écrit en lettres d'or, comme les volontés des empereurs. Cet usage était fort ancien. Plus tard, après avoir employé de simples embellissements, c'est-à-dire des lettres majuscules, des marges garnies de dessins ou d'arabesques, dans lesquelles le texte se trouvait encadré, on finit par mêler la peinture aux manuscrits. Il y eut alors, comme le remarque Montfaucon, une classe de copistes qui devinrent de véritables artistes. D'ordinaire, deux personnages travaillaient au même manuscrit, le scribe & le peintre ; & l'on peut donner le nom d'artiste au dernier, car il se le donnait lui-même, témoin l'un de ceux que cite Montfaucon & qui signait *Georgius Staphinus Pictor*. Souvent les ornements des manuscrits n'étaient qu'une simple enluminure

ajoutée au trait; ſouvent auſſi, c'était une véritable peinture.

Il faut aller juſque chez les Grecs anciens pour trouver l'origine de ce mélange; car Pline dit expreſſément que Parrhaſius peignait ſur des parchemins. On peut conjecturer que l'Hiſtoire naturelle d'Ariſtote, à laquelle Alexandre donnait une ſi haute & ſi libérale protection, réuniſſait des images au texte.

Il devait y avoir des livres de cette eſpèce dans la bibliothèque des Ptolémées à Alexandrie, puiſque, ſous le ſeptième de ces princes, un peintre était attaché à ſa bibliothèque. Enfin les livres choiſis que Paul-Emile & Sylla firent porter devant eux en triomphe, parmi les dépouilles de la Grèce, ne pouvaient être autre choſe que ces riches manuſcrits. Les Romains ſuivirent l'exemple des Grecs, & l'on y trouve des monuments poſitifs du mélange de la peinture & de l'écriture. On ſait que Varron avait joint des portraits à la biographie qu'il écrivit de ſept cents perſonnages illuſtres; nous en avons dans Pline une preuve non équivoque. Vitruve auſſi avait joint des deſſins aux deſcriptions contenues dans ſon livre ſur l'architecture, deſſins qui, malheureuſement, ne ſont pas arrivés juſqu'à nous. Sénèque dit qu'on aimait à voir les portraits des auteurs avec leurs écrits, & Martial ſemble faire alluſion à cet uſage lorſqu'il remercie Stertinius d'avoir placé ſon portrait dans ſa bibliothèque.

Après l'établiſſement de la religion chrétienne, ſurtout après ſon triomphe définitif ſous Conſtantin, cet art de la miniature ſur les manuſcrits ſembla s'attacher excluſivement aux Ecritures, aux œuvres des Pères & aux livres de liturgie. Suivons la peinture en miniature, comme nous avons fait pour la moſaïque, d'abord dans le Bas-Empire, puis en Italie.

La miniature ſur manuſcrits devint bientôt la grande & commune occupation de tous ces anachorètes dont les pays chrétiens de l'Orient furent promptement remplis & qui donnèrent à l'Occident l'exemple & les préceptes de la vie monaſtique. On avait vu, dans le V[e] ſiècle, un empereur, Théodoſe-le-Jeune, ſe faire ſurnommer le Calligraphe, parce que, ayant le goût des manuſcrits ornés, il en avait commandé un grand nombre. On vit plus tard Théodoſe III, détrôné en 717, occuper ſes loiſirs, lorſqu'il était ſimple prêtre à Ephèſe, à écrire avec des lettres d'or les Evangiles, qu'il décorait auſſi d'ornements peints.

Cependant l'éclat de la peinture ſur manuſcrits ne fut pas ſans nuages, le triomphe des Iconoclaſtes l'obſcurcit pendant quelque temps, car les empereurs hérétiques firent brûler une foule de ces livres ornés, compris dans la perſécution des images, & ce ne fut alors qu'en ſecret & au fond des monaſtères que les moines purent en maintenir la culture. Mais, après l'héréſie, le goût revint plus vif & prit toute l'ardeur

d'un ſentiment religieux. Dans le IXe ſiècle, Baſile-le-Macédonien & Léon-le-Sage s'appliquèrent à ranimer la culture, à favoriſer les progrès de la peinture ſur manuſcrits. Ce fut dans ce même ſiècle que l'empereur Michel envoya au pape Benoît III un magnifique Evangile enrichi d'or & de pierres précieuſes, ainſi que d'admirables miniatures dues au pinceau du moine Lazare. Dans le Xe ſiècle, l'Orient fit à l'Occident un cadeau bien plus conſidérable encore : je veux parler du fameux Ménologe que l'empereur Baſile-Porphyrogénète envoya au duc de Milan, Ludovico Sforza. Cet ouvrage était une eſpèce de miſſel qui contenait diverſes prières pour tous les jours des ſix premiers mois de l'année, & de plus juſqu'à quatre cents tableaux repréſentant une foule de figures, des animaux, des temples, des maiſons, des meubles, des armes, des inſtruments, des ornements d'architecture. La plupart de ces tableaux, très curieux ſous le rapport de la peinture, des coſtumes & des uſages de l'époque, ſont ſignés de leurs auteurs.

On peut aſſurer & prouver même que la mode de la miniature ſe conſerva en Orient juſque ſous les Paléologues, les derniers empereurs, &, depuis le Ménologe, on a de magnifiques manuſcrits ornés de toutes les époques, même de celle qui précéda immédiatement la priſe de Conſtantinople par les Turcs. Il s'en trouve un du XIe ſiècle à la bibliothèque du

Vatican, qui renferme des deſſins d'opérations chirurgicales. Celui-là rappelle les manuſcrits des Arabes, qui, ne pouvant les orner de peintures proprement dites, & réduits, comme dans leurs moſquées, à de ſimples décorations architecturales, ajoutaient cependant des deſſins aux textes de leurs traités ſcientifiques. On trouve, en effet, dans les manuſcrits du livre d'Al-Faraby, intitulé *Eléments de muſique*, duquel le maronite Miguel Caſiri a traduit pluſieurs extraits dans ſa *Bibliotheca Arabico-Eſcurialenſis*, les figures de près de trente inſtruments divers.

L'Italie, ſous la domination des rois oſtrogoths même, ne reſta pas en arrière de l'Orient dans la peinture des manuſcrits, & Caſſiodore, miniſtre de Théodoric, ſe fit calligraphe. Charlemagne & ſes fils encouragèrent auſſi ce genre de peinture, &, de leur temps, les manuſcrits ſaints étaient ornés avec la plus grande magnificence poſſible. Au IXe ſiècle, un autre français, Bertaire, abbé du Mont-Caſſin, répandait dans le midi de l'Italie le goût & l'uſage de la miniature, & à Florence, depuis lors & aux diverſes époques, pluſieurs religieux ſe rendirent célèbres dans l'art d'orner les manuſcrits; Vaſari ſe fait un devoir d'en citer quelques-uns dans ſon Traité des peintres célèbres. Cet art ſuivit les progrès de la peinture, il s'améliora inſenſiblement &, comme elle, ce fut à la fin du XVe ſiècle qu'il atteignit ſa perfection.

Beaucoup de peintres véritables, même des plus

célèbres, ne dédaignèrent pas d'exercer leurs pinceaux dans la miniature. Cimabuë & Giotto s'occupèrent, dans leur jeuneſſe, de l'ornement des manuſcrits. Dante cite un peu plus tard deux peintres en livres, Oderiſi, de Gubbio, & Franco, de Bologne, qui devaient avoir alors une grande renommée, puiſqu'il leur fait expier dans le Purgatoire l'orgueil qu'elle leur donnait. Ce fut Simone Memmi, de Sienne, qui peignit les miniatures du Virgile de Pétrarque, conſervé à la bibliothèque ambroſienne de Milan, & dans le XVe ſiècle il y avait à Naples le fameux Antonio Solario, ſurnommé le Bohémien, à Florence Bartolommeo della Gatta, qui s'occupaient du même travail. Fra-Angelico a laiſſé dans Santa-Maria-del-Fiore deux énormes volumes remplis de miniatures peintes de ſa main. Succeſſivement & juſqu'à cette dernière époque, d'admirables manuſcrits furent exécutés pour les Sforze, les Gonzagues, les princes ſiciliens de la maiſon d'Anjou, ceux d'Aragon, auſſi ſouverains de Naples; pour les ducs d'Urbin, de Ferrare, de Modène; pour Mathias Corvin, roi de Hongrie; Henri V, roi d'Angleterre, & René, comte & ſouverain de Provence, enfin pour les Médicis & les Papes. On y diſtingue entre autres les miniatures d'un certain Attavante, reſté d'ailleurs inconnu, celles de Liberale de Vérone, plus encore celles du célèbre Dalmate don Giulio Clovio, enterré avec pompe dans San-Pietro *in Vincula*.

Si ces détails ne suffisent pas, on peut consulter à ce sujet d'Agincourt qui a fait connaître, par des descriptions & des planches, les plus célèbres manuscrits des divers âges que possède la bibliothèque du Vatican, laquelle réunit aujourd'hui à la bibliothèque des Papes celle des électeurs palatins, celle des ducs d'Urbin & celle de la reine Christine de Suède. On sera alors forcé de convenir que si ces peintures sur manuscrits sont d'un ordre inférieur aux autres peintures, à celles qui sont les tableaux & les fresques, elles ont été du moins bien mieux conservées, & qu'étant ainsi, comme les mosaïques, des monuments d'époques où toute autre peinture a disparu, elles sont d'une extrême utilité pour marquer la succession traditionnelle de l'art & pour la constater.

PEINTURE A FRESQUE, EN DETREMPE ET A L'HUILE.

On est réduit aux conjectures sur les procédés matériels de la peinture chez les anciens, car aucun de leurs tableaux n'est arrivé jusqu'à nous, non plus que le traité d'Apelles sur la théorie de la peinture, & les descriptions que les historiens en ont faites sont ou trop incomplètes ou d'un sens trop incertain pour qu'elles puissent suffisamment nous éclairer, à défaut des monuments détruits. Que les historiens, tels que Pline, Ovide, nous disent qu'il y avait deux écoles,

la *grecque* & l'*aſiatique*, que la grecque ſe diviſa en *ionique*, *attique* & *ſicyonique;* ou qu'ils nous parlent d'une eſpèce de vernis noir très fin qu'Apelles appliquait ſur ſes tableaux terminés, & qui, tout en donnant du luſtre aux couleurs, les préſervait de la pouſſière & de l'humidité; ou bien encore qu'ils ſe demandent à eux-mêmes quel eſt l'inventeur de l'encauſtique, de la peinture par la cire & le feu; cela vraiment ne nous apprend rien ſur les procédés des peintres de l'antiquité. Les moſaïques qui peuvent être des copies de tableaux ne nous apprennent rien de plus à ce ſujet. Nous ſommes donc réduits aux peintures ſur murailles, retrouvées dans les excavations, & qu'on appelle improprement des freſques, mais qui pouvaient être auſſi différentes des peintures ſur toile & ſur bois que, de notre temps, les freſques diffèrent des tableaux.

Les fragments de peinture égyptienne trouvés aux hypogées de Thèbes, & les fragments de peinture grecque ou romaine tròuvés dans les catacombes, dans les bains de Titus, enfin dans les ruines d'Herculanum & de Pompeï, ſont préciſément des peintures à la détrempe, des eſpèces de gouaches, exécutées ſur un enduit préparé dont la muraille était revêtue. Il eſt facile de reconnaître, en effet, que la peinture ne fait pas corps avec la couche de chaux ou de plâtre qui la porte, comme la véritable freſque, & qu'elle peut être enlevée, ſoit en grattant,

ſoit même en lavant, ſans altérer l'enduit ſur lequel le pinceau l'a ſimplement étendue. Mais, quoi qu'il en ſoit de la peinture des anciens, il eſt certain que, juſqu'à l'emploi de la peinture à l'huile, & pendant toute l'époque intermédiaire, on n'a fait uſage que de la freſque & de la détrempe, ou quelquefois de l'encauſtique. La peinture à freſque, employée pour la décoration des édifices, pour y demeurer attachée comme les pièces mêmes d'architecture, eſt celle qui ſe fait ſur une couche de chaux encore fraîche, encore humide, de façon que les couleurs, dont cette couche eſt bien imprégnée, ſèchent en même temps qu'elle & faſſent corps avec la muraille. Vaſari appelle cette manière de peindre « la plus magiſtrale & la plus belle, parce que, dit-il, elle conſiſte à faire dans un ſeul jour ce que, dans les autres manières, on peut retoucher autant de fois qu'il plaît. » Nous ne ſommes pas de ſon avis, car ce n'eſt que prendre la difficulté vaincue pour un avantage; mais nous ne faiſons pas ici un traité de peinture, paſſons ſur cette réflexion.

Les monuments de la véritable peinture antique ayant tous été détruits, ainſi que la plupart de ceux de la peinture des âges intermédiaires, on fut obligé de recourir aux moſaïques ainſi qu'aux miniatures ſur manuſcrits, pour marquer & juſtifier clairement la marche traditionnelle de l'art: « Ce n'eſt pas que la peinture en grand, à freſque ou en détrempe, ait

jamais ceffé d'être cultivée en Italie, en Grèce & furtout à Conftantinople, » dit d'Agincourt; auffi pourrait-on le prouver pleinement par les œuvres qui nous font reftées, & qui ont fervi de modèle aux artiftes de tous les fiècles fubféquents.

Dès le IVe fiècle, lorfque la religion chrétienne eut vaincu le paganifme, la peinture fe fit prefque exclufivement religieufe, & remplit d'images les temples du nouveau culte. Conftantin, doublement fondateur, emmena dans fa nouvelle capitale les meilleurs peintres de l'empire comme les meilleurs ftatuaires & architectes. Entre cette époque & le VIIIe fiècle, il y eut à Conftantinople un véritable excès dans la mode des peintures : on en couvrit les murs des temples, auffi bien au dehors qu'au dedans, & jufqu'aux façades des maifons. Le faint Marc de Venife peut encore aujourd'hui nous donner l'idée de la profufion byfantine. Ce fut un excès, on peut le dire, & bien déplorable, non-feulement parce que le goût & la délicateffe en étaient bleffés, mais parce que l'héréfie des Iconoclaftes y trouva une caufe & une excufe. On fait toute l'étendue des maux que l'art eut à fouffrir de cette héréfie; le triomphe de l'orthodoxie lui rendit le repos & le remit en honneur.

Pendant le cours du IXe fiècle, les empereurs Théophile, Bafile-le-Macédonien & Léon-le-Sage firent exécuter dans leurs palais de vaftes peintures

qui repréſentaient les principaux événements de leurs règnes. Conſtantin-Porphyrogénète fut peintre lui-même, &, après ſa chute du trône, il trouva dans ſon talent une reſſource contre la miſère. Les empereurs qui ſe ſuccédèrent pendant le Xe, le XIe & le XIIe ſiècle, continuèrent à protéger les arts & à faire peindre non-ſeulement leurs victoires, mais juſqu'à leurs chaſſes. L'exemple des princes de mettre ainſi l'hiſtoire de leurs actions en tableaux fut ſuivi des courtiſans mêmes, qui décoraient leurs demeures avec les repréſentations des proueſſes du prince. On cite un parent de Manuel-Comnène diſgracié pour ne l'avoir pas flatté de cette manière. Dans le XIIIe ſiècle, l'empereur Michel eut également ſoin de faire retracer les actes d'un règne aſſez floriſſant, & notamment le triomphe, à la façon des généraux romains, dont il ſe gratifia lui-même en 1281. Par malheur, les Turcs, grands deſtructeurs d'images, comme tous les Muſulmans, eurent promptement effacé de leur Stamboul toutes les décorations de Conſtantinople, & nous ne connaiſſons des œuvres grecques de l'empire de Byſance que les fragments recueillis dans l'Europe occidentale.

Les deux apparitions des Iconoclaſtes en Italie, celle de l'héréſie & celle de la conquête, loin d'être nuiſibles à cette contrée ſous le rapport des arts, lui furent utiles. Dès le commencement du IXe ſiècle, les artiſtes grecs, privés en Orient de toute reſ-

ſource par la perſécution de l'héréſie, émigrèrent en Italie, ſurtout dans la partie qu'on appelait anciennement la Grande-Grèce, & y apportèrent leurs talents. Ils y trouvèrent un accueil ſympathique, les uns de la part de leurs compatriotes fixés en Sicile depuis les campagnes de Béliſaire & de Narſès, d'autres de la part des princes, d'autres de la part des abbés des monaſtères, tels que celui du Mont-Caſſin où le célèbre Didier leur offrit un aſile qu'ils payèrent en couvrant les murs du couvent de peintures & d'ornements; d'autres, enfin, de la part des villes diverſes où ils fondèrent des écoles de moſaïque & de peinture. En outre, les établiſſements maritimes des Vénitiens, des Génois, des Piſans, dans les îles de l'archipel grec & ſur les rivages du Boſphore, entretinrent de continuelles communications entre l'Italie & la Grèce, & les objets d'art, les tableaux ſurtout, devinrent une des branches de leur commerce. Enfin, à l'époque des croiſades, les ſeigneurs & les moines qui ſuivaient les troupes en Terre-Sainte rapportèrent des peintures grecques, pour eux objets de luxe & de dévotion. Ce fut alors qu'on vit ſe répandre en Europe ces madones byſantines que la ſuperſtition nomme *Vierges de ſaint Luc*, noires ou brunes pour la plupart, à cauſe du mot de Salomon : *Nigra ſum ſed formoſa*, & que les généraux grecs portaient à la tête des armées impériales, pour que la vierge Marie en fût la conductrice.

De ces communications, de ces fondations d'écoles grecques en Italie naquit une école mixte ou d'imitation, dans laquelle se mêlèrent, se confondirent les deux ftyles, qui remplaça l'école italienne primitive & précéda l'école redevenue purement italienne de la Renaiffance. Il y eut donc, dans l'hiftoire générale de l'art, trois principales époques intermédiaires : l'une, grecque en Grèce & italienne en Italie; la feconde, gréco-italienne, temps de la peinture mixte; la troifième, tout italienne. Les monuments de ces époques tranfitoires, encore exiftants aujourd'hui, peuvent fe divifer en fix claffes ou catégories. Nous allons les indiquer, en faifant connaître quelques-uns de ces monuments qui exiftent dans divers mufées.

I. — PEINTURES GRECQUES FAITES EN GRECE.

Les Obfèques de faint Ephrem, ou plutôt le Sommeil de faint Ephrem. Ce tableau, que l'on voit au Mufeum Chriftianum de la bibliothèque du Vatican, fut peint à la détrempe fur bois, à Conftantinople, par Emmanuel Tranfurnari, dans le X[e] ou le XI[e] fiècle, & apporté en Italie par Francefco Squarcione, celui qui fonda à Padoue l'école d'où fortit Mantega. C'eft un des meilleurs échantillons de la peinture purement grecque. Ses couleurs, relevées fans doute par quelque enduit, font fi vives & fi brillantes qu'on l'a

cru peint à l'huile; mais c'eſt une erreur. Un autre tableau, de la même époque, également en détrempe & ſur bois, repréſentant le ſommeil de la Vierge, eſt de l'école appelée *ruthénique*, & conforme au rit ruſſe.

Il eſt facile de remarquer que les peintures des époques poſtérieures, du XIIe & du XIIIe ſiècle, ſont bien inférieures à ces échantillons : elles indiquent une décadence très ſenſible, juſque dans leur forme. On ne trouve preſque plus que des tableaux *triptyques*, c'eſt-à-dire coupés en trois parties, l'une principale au milieu, les deux autres acceſſoires & ſe repliant ſur la première. Les triptyques étaient alors à la mode. On en voit encore beaucoup chez les Ruſſes, qui ont embraſſé le ſchiſme grec, & quelques-uns auſſi dans les pays catholiques, ſurtout dans les Flandres.

II. — VIEILLES PEINTURES ITALIENNES.

On poſſède de cette catégorie quelques madones, crucifix, *ex-voto* de diverſes eſpèces, du XIe, du XIIe & du XIIIe ſiècle ;

Un ſaint Pierre, de l'école de Sienne, du XIIe ſiècle;

Un *ecce-homo*, par Guido Antichiſſimo de Bologne, & qui date du XIIe ſiècle ;

Un ſaint François, par un peintre de Lucques, du XIIe ſiècle ;

Enfin les peintures à fresque du portique de l'église des Trois-Fontaines, près de Rome, faites vers 1216, sous le pape Honoré III, représentant la vie & le martyre de saint Vincent & de saint Athanase.

III. — PEINTURES GRECQUES FAITES EN ITALIE.

Les fresques de l'ancien St-Paul hors des murs, du XIe siècle;

Le Christ & la Madeleine, tableau sur bois en détrempe, par un Grec établi à Otrante, du XIIe ou du XIIIe siècle;

La Madone sur fond d'or, d'Andrea Rico, de Candie, qui est dans la galerie Degl' Uffizi à Florence, ouvrage du XIIIe siècle;

Une Visitation de la Vierge, du XIVe siècle;

Les fresques de l'église de San-Urbano, à la Caffarella, près de Rome, du XVe siècle, sont à peu près tout ce qui nous reste de ce genre.

IV. — PEINTURES MIXTES OU GRECO-ITALIENNES.

Nous n'avons de cette classe que les fresques de l'église St-Laurent, hors des murs de Rome, faites sous Honoré III; celles de l'hospice de l'abbaye de Subiaco, & celles de la chapelle St-Sylvestre, près de l'église des *Santi-quattro-Coronati*, à Rome,

faites ſous Innocent III, Honoré III & Grégoire IX, toutes du XIII[e] ſiècle.

V. — PEINTURES ITALIENNES IMITANT LES GRECS.

Les œuvres de cette catégorie ſe préſentent en foule dès qu'on entre dans le XIII[e] ſiècle, & il ſemble qu'à cette époque cette imitation était ſi ſervile que les artiſtes n'auraient pas cru produire un ouvrage digne de l'attention publique s'il n'était calqué ſur la mode des premiers maîtres. Mais ce n'eſt pas ſeulement dans la peinture proprement dite que cette imitation ſe remarque, elle eſt encore manifeſte dans les ornements d'égliſe, dans les décorations des manuſcrits & dans les moſaïques. Elle ſe montre dans l'ordonnance des compoſitions, dans les attitudes des perſonnages, dans le deſſin de chaque objet, enfin dans la couleur & le moyen de l'employer. Les Italiens, qui ne ſavaient pas encore fondre les tons, les nuances, qui n'avaient aucun des ſecrets du clair-obſcur, ſe contentaient auſſi de peindre par hachures avec le pinceau, au moyen de cette opération qu'ils appellent *tratteggiare*, & qui conſiſte à poſer ſimplement des lignes l'une à côté de l'autre.

Les trois chefs, ou, ſi l'on veut, les trois premiers artiſtes bien connus des trois plus anciennes écoles, Giunta, de Piſe, Guido, de Sienne, & Cimabuë, de Florence, étaient purement imitateurs des Grecs.

Pour s'en convaincre, il ſuffit de prendre une des freſques du piſan Giunta, exécutées en 1210, le Crucifiement, par exemple, que l'on voit dans l'égliſe d'Aſſiſe. C'eſt une compoſition grande & noble, d'une belle ordonnance, mais où les perſonnages ſont ſymétriquement rangés, graves & immobiles, comme dans les compoſitions grecques. Le coloris, bien inférieur à celui des modèles, ne ſe compoſe guère que de tons jaunâtres & rougeâtres, ſe détachant ſur un fond obſcur, pour indiquer les chairs & les draperies. D'ailleurs, mille circonſtances de détail décèlent l'origine grecque de cette peinture : ainſi, le Chriſt eſt attaché à la croix par quatre clous, & ſes pieds ſont poſés ſur une large tablette ſervant d'appui, ſuivant l'uſage des Grecs ; les anges ſont vêtus de dalmatiques, & leurs corps ſe terminent par des vêtements vides, ſous leſquels rien n'indique les jambes & les pieds ; ils finiſſent *in aria*, comme dit Vaſari : autre caractère entièrement byſantin.

Après Giunta, de Piſe, vient Guido, de Sienne. Celui-ci améliore la peinture des Grecs, mais toujours en l'imitant. Il ſuffit de citer ſon grand tableau qui eſt dans l'égliſe de St-Dominique & qui porte la date de 1221. Dans la Vierge, l'enfant & le chœur d'anges groupés ſur un fond d'or, il eſt impoſſible de ne pas reconnaître le ſtyle, la forme & toutes les habitudes des peintres du Bas-Empire.

A Giunta & à Guido ſuccède Cimabué, de Flo-

rence. C'eſt encore un imitateur des Grecs, plus intelligent, plus habile que ſes devanciers, ſans aucun doute, mais qui ne s'affranchit pas des leçons de ſes maîtres auxquelles il reſte fidèle tout en cherchant à s'en éloigner, ce qui fait que, malgré ſon titre de reſtaurateur de la peinture, il n'a encore aucune indépendance, aucune originalité. Que l'on examine ſa fameuſe Madonna, religieuſement conſervée à Santa-Maria-Novella de Florence, ce tableau que Charles Ier d'Anjou alla viſiter dans l'atelier du peintre, faveur inſigne à cette époque; ce tableau enfin en l'honneur duquel ſe fit une fête publique, comme ſi on eût ſalué en lui la renaiſſance de l'art; que l'on examine auſſi les freſques de Cimabuë dans l'égliſe de St-François à Aſſiſe, freſques où le progrès eſt encore plus ſenſible; & l'on ſera convaincu que, ſupérieur à Guido, de Sienne, & plus encore à Giunta, de Piſe, Cimabuë toutefois n'eſt pas le premier des peintres italiens, comme l'a voulu Vaſari, trop excluſivement prôneur de l'école florentine, & qu'il doit être encore rangé, conformément à l'opinion de d'Agincourt & de Lanzi, parmi les imitateurs des Grecs.

VI. — PEINTURES ITALIENNES DE LA RENAISSANCE.

C'eſt à Giotto, fils de Bondone, né au village de Veſpignano en 1276, c'eſt à ce petit pâtre, que Ci-

mabuë trouva deffinant fes brebis fur le fable avec une pierre pointue, qu'il faut laiffer l'honneur d'avoir réellement fondé l'école italienne moderne. Peintre, fculpteur, architecte, ingénieur, mofaïfte & miniaturifte, embraffant enfin tous les arts connus de fon temps, Giotto fut encore le commun & général modèle de toute l'Italie, qu'il parcourut fucceffivement. Il vifita Avignon à la fuite du pape Clément V, Naples où il travailla longtemps pour le roi Robert d'Anjou, dit le Sage. A Lucques, il fit le plan de la forterefle inexpugnable de la Giufta; à Florence, il éleva le Campanile. Mais c'eft furtout la peinture qui lui doit les plus fignalés fervices. Appelé de bonne heure à Rome par le pape Boniface VIII, Giotto, qu'infpirait une forte de révélation divine (*per dono di Dio*, dit Vafari), Giotto s'affranchit de l'imitation des Grecs & ne fe foumit plus qu'à celle de la nature. L'ordonnance de fes compofitions, fans être moins digne, fut plus variée, plus animée, plus conforme au fujet. Son deffin devint fimple & naturel, fans formes conventionnelles, fans types arrêtés d'avance & toujours reproduits avec la plus grande exactitude. Son coloris auffi fut meilleur, & offrit des teintes à la fois plus vraies & plus variées. Il reffufcita l'art oublié de peindre les portraits; il ofa, le premier, faire emploi des raccourcis; il porta les draperies à une perfection qui ne fut plus dépaffée. Enfin, il trouva l'expreffion, ce grand fujet d'é-

tonnement pour ſes contemporains. C'était la véritable peinture qu'ils appelaient *miraculeuſe*. Giotto améliora juſqu'aux procédés matériels de ſon art, tels que la préparation des couleurs ou celle des tables de bois & des toiles que l'on collait deſſus pour réunir pluſieurs planches, quand le ſujet était vaſte & le tableau de grande dimenſion.

A l'aſpect des principaux ouvrages de Giotto, l'Aſſemblée des diſciples de ſaint François, les Obſèques de la Vierge, la ſuite hiſtorique des peintures qui repréſentent la Vie & la Mort de ſaint François, entre autres ſaint François emporté dans un char de feu, on reconnaît quelle diſtance conſidérable le ſépare de ſes devanciers immédiats; on reconnaît en lui l'extrême limite de l'art italien ſortant du moule de l'art grec; on comprend, enfin, & on répète les éloges magnifiques dont il fut comblé.

Dante a dit:

> Credette Cimabue nella pintura
> Tener lo campo; ed ora ha Giotto il grido
> Si che la fama di colui oſcura.
>
> (*Purg.*, canto XI.)

Depuis ſa ſéparation avec l'art grec, l'art italien ne fit que s'affermir & s'accroître ſous les nombreux élèves que laiſſa Giotto: Taddeo Gaddi, ſon diſciple bien-aimé; Stephano, de Florence, qui s'approcha davantage du vrai, d'où lui vint le ſurnom ſin-

gulier, mais vraiment ſignificatif, de *Singe de la nature;* Simone Memmi, de Sienne, chanté par Plutarque, pour lequel il fit le portrait de Madonna Laura; Pietro Laurati & Ugolino, tous deux encore de Sienne; Puccio Capanna, Pietro Cavallini, &c. Cette rupture devint encore plus ſenſible, lorſque André Orcagna peignit ſa grande freſque de l'Enfer dans Santa-Maria-Novella de Florence, &, dans le Campo-Santo de Piſe, ſon célèbre & bizarre Jugement dernier, où ſe retrouvent les idées & les formes de Dante. Le mouvement italien ſe propage & grandit avec les freſques de Gherardo Starnina, de Simone Memmi, avec les tableaux des différents maîtres que toutes les villes d'Italie produiſaient alors comme dans une ſainte émulation pour les progrès de l'art régénéré, & que leur grand nombre nous empêche de citer.

Nous n'avons parlé juſqu'ici que de la peinture à freſque & en détrempe, cependant il y avait pluſieurs autres manières d'appliquer l'art du deſſin & de la couleur. On connaiſſait la peinture ſur émail, ſur verre, en broderie; le *ſgraffito* & la *terretta*, eſpèces de griſailles; la *tarſia*, eſpèce de marqueterie en pierres; la marqueterie proprement dite, la damaſquinerie, enfin la niellure (*il niello*), qui a peut-être fait trouver l'art de graver. Mais l'hiſtoire ou l'explication de ces divers procédés n'entrant pas dans un coup-d'œil ſur les arts auſſi rapide que celui

que nous empruntons, en grande partie, à l'auteur des Mufées d'Europe, nous nous abftenons de les donner, pour arriver plus vite au dernier terme de la tradition, la peinture à l'huile.

On ignore abfolument fi la peinture à l'huile fut connue des anciens ; nous n'avons d'eux que des mofaïques & des frefques, ou du moins des peintures à l'eau fur murailles. Les merveilleux effets que racontent les plus graves hiftoriens de certains tableaux, où l'illufion trompait non-feulement les hommes mais les animaux, atteftent un coloris fi parfait qu'on ferait bien excufable de fuppofer chez eux la connaiffance de la peinture à l'huile, & il ferait facile d'admettre que cet emploi, abandonné pendant la plus déplorable période du moyen-âge, & dès-lors oublié par manque de tradition, comme le feu grégeois, la peinture dans le verre & d'autres inventions également perdues, a été repris, retrouvé parmi les découvertes de la Renaiffance. Suivant la commune opinion, ce fut le flamand Jean Van-Eyck, plus connu des Français fous le nom de Jean de Bruges, né en 1370, qui, le premier, trouva le fecret de peindre à l'huile. Perfonne ne lui contefte ce mérite, & les Italiens mêmes, Vafari, Lanzi, confeffent que les peintres de leur pays reçurent communication de fon procédé. Mais ce n'eft pas à dire, pour cela, que Jean de Bruges foit un inventeur fi complet, fi abfolument digne de ce nom, que perfonne ne l'ait de-

vancé & n'ait préparé, par des tentatives antérieures, la découverte qui doit juftement honorer fon nom. On pourrait donc croire qu'il a plutôt le mérite de la bonne application que celui de l'invention propre, & qu'il en eft de lui comme de Watt précédé par Papin & par d'autres dans la connaiffance de la force de la vapeur; & l'on ne ferait pas en droit de nous taxer de détracteur, en admettant, avant Jean Van-Eyck, une tradition dans la connaiffance de la peinture à l'huile.

Il n'y a aucun doute que, pendant le XIIIe & le XIVe fiècle, au milieu du grand mouvement qu'imprimèrent les premiers fymptômes du renouvellement des arts, les peintres de tous les pays, mécontents des procédés imparfaits qui rendaient leur travail difficile & expofaient leurs œuvres à périr au moindre danger, au fimple contact de l'eau, n'aient cherché les moyens de rendre leurs couleurs plus faciles à fécher & d'une confervation plus fûre.

Je ne citerai pas aveuglément certains tableaux de cette époque, confervés à Sienne, à Pife, à Modène, que bien des gens experts ont affirmé être peints à l'huile : d'abord, parce que, trompés par l'éclat des couleurs, comme dans les peintures grecques de Conftantinople, ils ont pu prendre pour l'emploi de l'huile l'ufage des couches de cire & d'autres encauftiques mis en oppofition à l'humidité, & dont les Grecs avaient tranfmis la connaiffance aux Italiens;

enſuite, parce que les épreuves chimiques auxquelles on a ſoumis quelques parties de ces tableaux n'ont rien appris de poſitif; enfin, parce qu'ils ont preſque tous été retouchés depuis l'emploi de l'huile, & que l'on confond aiſément avec l'œuvre du peintre original celle du reſtaurateur.

Cependant des témoignages ſérieux viennent atteſter que l'emploi de l'huile était connu avant Jean de Bruges, & conteſter à ce dernier l'honneur de ſon invention. L'anglais Raſpe, dans une diſſertation publiée en 1790 (*A critical Eſſay on oit Painting*), rapporte une ordonnance de Henri III rendue pour payer *l'huile, le vernis & les couleurs* employés à la décoration de la chambre de la reine, à Weſtminſter, en 1239; il cite également un portrait de Richard II, peint à l'huile vers 1405. Albertus Mirœus, dans le *Chronicon Belgicum*, affirme que l'on connaiſſait les tableaux à l'huile en Belgique avant le XV[e] ſiècle. Malvaſia, en revendiquant pour Boulogne l'invention du peintre flamand, affirme de ſon côté que Lippo le Dalmate peignait à l'huile. De Dominici veut qu'il en ſoit de même des anciens peintres que les Napolitains nomment *trecentiſti*, entre autres Col' Antonio del Fiore, qui floriſſait vers 1375; & Lorenzo Ghiberti dit en propres termes: *Giotto lavoro a' olio*. Le ſavant Tiraboſchi, le P. Valle, Morelli ſont d'une opinion ſemblable. Vaſari même, qui avait dit réſolument, en parlant de

Jean Van-Eyck : « Après de longues expériences, il trouva que l'huile de lin & celle de noix étaient les plus ficcatives; en les faifant bouillir avec fes autres mélanges, il en fit le vernis que tous les peintres du monde défiraient depuis fi longtemps; » Vafari, dis-je, femble fe contredire un peu plus loin, lorfqu'il cite l'ouvrage écrit d'un autre peintre où fe trouve formellement confignée la connaiffance de l'emploi de l'huile, plufieurs années avant que la découverte de Jean de Bruges fût répandue en Italie. Dans la vie d'Agnolo Gaddi, il fait mention d'un certain Cennino di Andrea Cennini, élève de ce peintre florentin, & auteur d'un livre fur la peinture, où il apprend, dit Vafari, « à broyer les couleurs à l'huile. » Ce même manufcrit, que Baldinucci a confulté depuis lors, dit expreffément au chap. 89 : « Je veux t'enfeigner à travailler à l'huile fur la muraille & fur le bois, fuivant l'ufage fréquent des Allemands, » ajoutant plus loin que c'eft « en faifant cuire l'huile de la graine de lin. »

Cennini avait raifon de dire que tel était l'ufage des Allemands; car on a retrouvé, dans la bibliothèque de Brunfwick, un ancien manufcrit qui fait remonter bien loin, en Allemagne, l'emploi de l'huile dans la peinture. C'eft l'ouvrage d'un moine appelé Roger, auquel on avait donné le furnom grec de Theophilos, parce que, ainfi qu'il le dit lui-même, il s'occupait beaucoup des chofes & des lettres grec-

ques, & qui vivait dans le XI[e] ſiècle, au plus tard dans le XII[e], comme en conviennent tous les auteurs, depuis Cornelius Agrippa juſqu'à Lanzi. Abraham Leſſing en a publié, en 1774, quelques extraits, répétés depuis dans pluſieurs diſſertations. Ce livre du moine Théophile, intitulé : *Diverſarum artium ſchedula*, eſt diviſé en trois parties ou traités. Dans le premier traité il parle formellement, & ſans nulle équivoque, de la peinture à l'huile. Il explique d'abord les procédés matériels; plus loin, il recommande de broyer les couleurs avec de l'huile de lin, pour mieux peindre les viſages, les vêtements, les animaux, les oiſeaux, les feuilles des arbres.

Qu'oppoſer à des textes ſi clairs & ſi formels? Prétendre, ce qui eſt difficile, que le moine allemand conſeillait l'emploi de l'huile de lin ſeulement pour les miniatures ſur manuſcrits, parce qu'en effet, à ſon époque, on ne cultivait guère que ce genre de peinture, outre la freſque & la moſaïque, ce n'eſt pas changer la queſtion. Qu'importe l'emploi du procédé? il s'agit uniquement de ſavoir s'il était connu. Certains défenſeurs de Jean de Bruges n'ont trouvé qu'une choſe à dire : c'eſt que, depuis Théophile, ce procédé avait été oublié, perdu, & que Jean de Bruges l'a retrouvé. Nous n'en voulons pas davantage.

Lanzi a parfaitement expliqué quelle eſt, au vrai, l'invention du peintre flamand. Nul doute que, bien

avant lui, l'on ne connût l'emploi de l'huile dans la peinture; mais la façon de l'employer était imparfaite & d'une pratique très lente & très difficile, ſurtout dans les tableaux à figures. D'après la méthode ancienne, on ne pouvait mettre qu'une ſeule couleur à la fois ſur la toile, &, pour en ajouter une ſeconde, il fallait attendre que la première eût ſéché au ſoleil, ce qui était trop long & trop ennuyeux, au dire du même moine Théophile. On comprend dès-lors que la détrempe & les encauſtiques fuſſent préférés. Jean de Bruges, qui fit d'abord comme les autres, ayant un jour mis ſécher au ſoleil un de ſes tableaux, par une exceſſive chaleur, la table de bois éclata. Cet accident le conduiſit à chercher un moyen de faire ſécher les couleurs toutes ſeules & ſans ſecours artificiels. Il revint à l'emploi de l'huile, l'étudia, le perfectionna, & parvint à compoſer le vernis qui, d'après les expreſſions de Vaſari, « une fois ſec, ne craint plus l'eau, avive les couleurs, les rend plus lucides & les unit admirablement. »

D'après certaines circonſtances de la vie de Jean de Bruges, & la date des plus anciens de ſes ouvrages, conſervés à Bruges, à Gand, à Anvers, on peut conjecturer qu'il fit ſa découverte entre 1410 & 1420. Mais, à cette époque, les communications étaient difficiles, ſurtout entre les états du Nord & ceux du Midi. La connaiſſance de ſes procédés n'arriva que fort tard aux Italiens. Ce fut ſeulement en

1442 que Jean de Bruges envoya au roi de Naples, Alphonſe V, un tableau perdu depuis dans les révolutions politiques, mais que l'on croit avoir été une Adoration des Mages. Il fit enſuite un autre tableau pour le duc d'Urbin, Frédéric II, & un ſaint Jérôme pour Laurent de Médicis. L'arrivée de ces tableaux en Italie cauſa une admiration générale. Un certain Antonello, de Meſſine, qui avait étudié à Rome dans les écoles gréco-italiennes, ayant vu le tableau de Naples, partit pour la Flandre dans le déſir de pénétrer le ſecret de cette découverte. Il obtint, en effet, de Jean de Bruges, en échange d'un grand nombre de deſſins italiens, la connaiſſance de ſa méthode. De retour en Italie, Antonello de Meſſine la communiqua à ſon ami intime Domenico, de Veniſe, lequel, après quelques travaux faits dans ſon pays, à Lorette & à Pérouſe, alla ſe fixer à Florence vers l'an 1460. Sans être un grand artiſte, Domenico trouvait dans ſon ſecret le moyen d'une inconteſtable ſupériorité; il excitait l'admiration du public & la jalouſie de ſes rivaux. Parmi ceux-ci, le plus redoutable était Andrea del Caſtagno, homme de grand talent, mais d'une âme baſſe & féroce. Par les ſéductions d'une feinte amitié, il obtint que Domenico lui confiât ſon ſecret, & enſuite, pour le poſſéder ſeul, il aſſaſſina le malheureux Vénitien. Ce crime atroce, qui fit pourſuivre bien des innocents, reſta impuni; Andrea del Caſtagno ne le révéla qu'à

ſon lit de mort. Mais, comme en expiation de la manière infâme dont il s'était procuré le ſecret de Domenico, Andrea del Caſtagno n'en fit pas myſtère & le répandit par ſes communications en même temps qu'il l'accréditait par ſes ouvrages. Ce fut de lui directement que Pollajuolo, Ghirlandajo, le Pérugin & ſans doute auſſi Andrea Verocchio, apprirent les procédés de la peinture à l'huile. Ils les tranſmirent à leurs illuſtres diſciples, Léonard de Vinci, Michel-Ange & Raphaël d'Urbin, qui marquent le point extrême de l'art &, partant, de la tradition.

Ici ſe terminent les documents que nous nous ſommes propoſé de donner ſur les arts.

Nous avons hâte d'entrer dans notre ſujet principal, des Ecoles de Modène, de Parme & de Piémont, parmi toutes celles qui ſurgirent alors.

On entend par *école* la réunion des artiſtes qui ont appris leur art du même maître, ou bien qui ont ſuivi les principes donnés par le premier maître fondateur de l'école. Les grandes écoles portent ordinairement le nom des contrées où les peintres ont exercé leur art : ainſi l'on dit l'Ecole italienne, l'Ecole eſpagnole, l'Ecole allemande, l'Ecole flamande, l'Ecole hollandaiſe. La première en date eſt l'Ecole byſantine, dont nous avons parlé, & qui a donné des maîtres à l'Allemagne & à la Flandre auſſi bien qu'à toute l'Italie ; la dernière eſt l'Ecole d'Angleterre, qui ne s'eſt formée que depuis un ſiècle environ, &

dont le caractère eſt tout-à-fait particulier. Le nord de l'Europe n'a eu juſqu'ici que quelques peintres étrangers, & aucun d'eux n'a formé d'école. Pour établir plus de clarté, ſans doute, dans l'hiſtoire des diverſes familles ou dynaſties de peintres que produiſit la Renaiſſance, on a ſubdiviſé les grandes écoles.

Dans l'Ecole italienne, on diſtingue les Ecoles florentine, romaine, vénitienne, lombarde ou bolonaiſe, modène, génoiſe & napolitaine; dans l'Ecole eſpagnole, l'Ecole de Séville, de Madrid, de Valence. L'Ecole allemande n'a que peu de ſubdiviſions, & le caractère particulier de chacune d'elles eſt difficile à ſaiſir. Les Ecoles flamande & hollandaiſe ne ſouffrent aucune ſubdiviſion, & l'Ecole françaiſe n'en admet pas d'autre que celle des noms des maîtres qui ont brillé à certaines époques. Ainſi l'on dit: l'Ecole de Vouet, l'Ecole de Lebrun, l'Ecole de Vien, &, par exception, l'Ecole de Fontainebleau, pour indiquer les œuvres des artiſtes italiens appelés par François Ier, & qui vinrent travailler en France ſous le maître Roſſa ou Roſſo & ſous Primatice.

Nous ne pouvons réſiſter à l'envie de citer à la fin de cette Introduction les admirables pages d'Henri Martin ſur le mouvement des arts en Italie à l'époque de la Renaiſſance, certains d'avance du plaiſir que nous ferons à nos lecteurs, notre but étant de compléter autant qu'il eſt en notre pouvoir l'hiſtoire artiſtique de cette époque:

« Depuis, dit-il, la fin de l'antiquité jusqu'au XIII[e] siècle, l'art de l'Italie avait été un mélange d'éléments romans & d'éléments byſantins. La peinture & la ſculpture ne connaiſſaient alors que d'immuables types hiératiques. Au XIII[e] ſiècle, deux autres éléments, partis des deux pôles opposés, vinrent ſe rencontrer en Italie & illuminer de leur double reflet les rigides fantômes byſantins. Le ſtyle ogival paſſa les Alpes, d'un élan qui coïncidait avec le mouvement myſtique imprimé par ſaint François d'Aſſiſe, & apporta en Lombardie, puis en Toſcane, les types élancés & pieuſement paſſionnés que ſa ſtatuaire mariait ſi bien aux lignes aiguës & légères de ſon architecture. Pendant que les architectes allemands & les français, les maîtres des allemands, introduiſaient à Vérone, à Veniſe, puis à Florence & à Naples, le ſtyle ogival, les marins de Piſe rapportaient dans leur cité le goût antique avec les débris de la ſculpture grecque, & l'architecte ſculpteur Niccolo de Piſe inaugurait dans ſes œuvres élégantes le premier eſſai de la Renaiſſance. De l'union de ces deux principes, le ſentiment librement religieux de la France, de la Gaule chrétienne, & la grâce harmonieuſe de l'Hellénie, naquit à Florence le père de la peinture moderne, l'immortel Giotto. L'obſervation de la nature vivante compléta l'idéal nouveau qui délivra l'Italie des langes de l'hiératiſme byſantin. La peinture italienne montra au monde,

pour la première fois, la beauté de forme unie à la beauté d'expreſſion, & l'amour divin uni à l'amour de la nature. L'art antique, dans ſes derniers périodes, avait exprimé quelquefois la paſſion humaine, la paſſion dans le fini, jamais l'aſpiration douloureuſe vers l'inconnu, jamais la paſſion du divin & de l'infini.

« L'équilibre des éléments de l'art ne tarda pas à pencher du côté de l'antique; l'impulſion de la Renaiſſance était trop forte & répondait trop bien aux inſtincts traditionnels de l'Italie, pour ne pas entraîner les artiſtes avec les philoſophes & les ſavants. Le ſyſtème ogival avait été promptement modifié par l'eſprit de l'Italie & par les convenances du climat; & la main qui avait créé la grande peinture, la main de Giotto, avait laissé auſſi ſur l'architecture ſa noble & gracieuſe empreinte. Un autre florentin de génie, Philippo Brunelleſchi, au lieu d'une ſimple modification, fit une révolution tout entière. Frappé de ſtupeur, raconte Vaſari, à l'aſpect des merveilleux monuments de Rome, ce ſanctuaire de l'antiquité, dont l'art du Nord n'avait oſé franchir les portes, Brunelleſchi étudia profondément le ſyſtème des conſtructions romaines, pour en reproduire la puiſſance & en dépaſſer la hardieſſe : il appliqua les mathématiques à l'architecture avec une rigueur, une certitude inconnues avant lui & jamais égalées depuis; dépaſſant tout à la fois en ſcience les anciens

& le moyen-âge, il ſupprima la forêt de ſupports extérieurs qui appuyaient la cathédrale ogivale, voulut faire de la coupole, employée avec timidité par le moyen-âge italien, le principe eſſentiel d'une nouvelle architecture religieuſe, & jeta dans les airs, ſoutenu par les ſeules lois de l'équilibre, le dôme giganteſque de Ste-Marie-des-Fleurs. Dans ſon grandioſe éclectiſme, Brunelleſchi avait aſſocié aux règles & aux quatre ordres antiques reſtaurés l'ogive, dont il reconnaiſſait la ſupériorité ſur le cintre. Après lui, l'antique ne tarda pas à tout envahir dans l'architecture italienne, les lignes comme les proportions & les ornements. L'avenir devait décider ſi la grandeur de Brunelleſchi n'avait pas été une grandeur toute perſonnelle, & ſi l'art, ſpécialement l'art religieux, avait gagné à ce radical changement ; ſi, enfin, l'architecture d'origine françaiſe était ſurpaſſée, était même véritablement remplacée.

« L'Italie n'en doutait pas, toute charmée des élégantes conſtructions qui ravivaient ſes ſouvenirs & ſouriaient à ſon génie. Elle avait raiſon, tout au moins, de ne pas douter de ſa ſupériorité dans les autres arts : tous continuaient à ſe développer dans une magnifique harmonie au ſein de la glorieuſe Florence. Ghiberti & Donato, l'un rival, l'autre l'ami de Brunelleſchi, tranſportant à Florence la tradition agrandie de l'école grecque de Piſe, avaient enorgueilli leur patrie par des miracles de ſculpture :

Ghiberti, dès le commencement du XVe siècle, avait couvert de ſes incomparables bas-reliefs ces portes de San-Giovanni que Michel-Ange proclama « dignes d'être les portes du paradis ; » les arts ſecondaires, l'orfévrerie, la ciſelure, la gravure, la menuiſerie, étroitement liés aux arts principaux, les aidaient dans leur tendance à une plaſtique plus correcte & plus préciſe : Paolo Uccello introduiſait dans la peinture la perſpective, & Maſolino le clair-obſcur, le jeu des ombres & de la lumière, cette magique ſcience que ne connaiſſait pas l'école de Bruges dans ſon uniforme ſplendeur : la forte réalité, qu'avaient exprimée Van-Eyck & ſes rivaux de Cologne, pénétrait avec Maſaccio dans cette Italie où Giotto avait intronisé l'idéal, & s'aſſociait à l'idéal pour l'animer, non pour l'éteindre. « Tout ce qui a été fait avant Maſaccio eſt peint, dit Vaſari ; mais tout ce qu'il a fait eſt vivant comme la nature même. »

« Les inſtruments & les reſſources matérielles de l'art ne ceſſaient de s'accroître : l'importance attachée à la préciſion des formes, depuis que l'expreſſion du viſage ne ſuffiſait plus à l'art & que le corps humain ſe dégageait des flottantes draperies du moyen-âge, amenait l'étude de l'anatomie, &, tandis que le deſſin marchait à une perfection toujours plus ſévère, la couleur s'illuminait d'un éclat inconnu : l'Italie empruntait à l'école flamande le procédé de la peinture à l'huile, & le chaud & riche coloris des

maîtres de Bruges, allumant au ſoleil orageux de l'Adriatique l'éblouiſſant foyer de Veniſe, projetait de loin ſes reflets ſur les créations de la peinture florentine, qui avaient gardé juſqu'alors dans leur beauté la pâleur originelle de la freſque. La couleur, écloſe parmi les nuages des étés du Nord, venait demander au ciel brillant & changeant des lagunes ſes ſuprêmes magnificences, & Giorgion, uniſſant à l'éclat de Bruges le clair-obſcur de Florence, élevait la bannière de la puiſſante école vénitienne. D'une extrémité à l'autre de l'Italie, l'art déployait dans toutes les directions une ardeur, une force, une fécondité indicibles : des maîtres illuſtres & de floriſſantes écoles ſurgiſſaient dans les moindres cités; l'univerſalité encyclopédique des hommes qui dirigeaient ce prodigieux effor confond l'imagination; les principaux artiſtes, cultivant à la fois toutes les branches de l'art, étaient en même temps à la tête du mouvement des ſciences exactes & naturelles, & s'aſſociaient à tous les progrès des lettres & de la philoſophie : l'architecte Leone-Baptiſta Alberti inventait l'optique & la ſonde marine, égalait dans les exercices du corps les athlètes & les héros de l'ancienne Grèce, improviſait au ſein de l'Académie platonicienne un commentaire ſur le ſens ſymbolique & philoſophique de l'Enéide; architecte, peintre, ſculpteur, graveur, perſpectiviſte, muſicien, orateur, poète, critique, hiſtorien, moraliſte, phyſicien, ma-

thématicien, Leone-Baptiſta Alberti ſerait unique dans l'hiſtoire, ſi Léonard de Vinci n'eût point exiſté. Dans cet impériſſable nom du Vinci ſe réſument toutes les grandeurs de Florence, ſi pourtant une ſeule ville a droit de réclamer cet homme que revendique l'humanité tout entière.

« En Léonard ſe réſume, à un degré bien plus ſublime que chez Alberti, cette univerſalité qui fut le caractère du génie italien, & ſurtout ce double élan qui emporta l'Italie de la Renaiſſance à la fois vers le réel & vers le beau, vers les ſciences de la nature & vers les arts plaſtiques. Léonard eſt la perſonnification de ce naturaliſme héroïque qui ſe manifeſta dans Florence en même temps que l'idéaliſme abſtrait & myſtique des néo-platoniciens, principes parfois alliés, contraires au fond. Léonard eſt la réaction même contre le chriſtianiſme aſcétique du moyen-âge, qui craignait & repouſſait la nature, en dehors comme au dedans de l'homme. Il tend, avec une aſpiration immenſe, dans l'ordre de la ſcience, à pénétrer, à dominer la nature ; dans la ſphère de l'art, à exprimer la nature, mais la nature avec toute la poéſie de ſes formes ſans nombre & de ſa vie infinie, comme la comprenaient les anciens ; avec toute la préciſion, la rectitude & l'harmonie des grandes lois, comme la comprendront les modernes. Il eſt à la fois Archimède & Apelles, Galilée & Buffon ; un Ariſtote artiſte, pourrait-on dire. Il reprend, avec

une ſûreté de déduction & une audace d'intuition inouïes, la parole de Roger Bacon : « L'obſervation & l'expérience nous donneront le monde. » Il prophétiſe toutes les hautes découvertes de l'aſtronomie, de la phyſique, de la géologie, de l'hiſtoire naturelle. Comme un conquérant qui fait du haut d'une montagne la diſtribution de ſes royaumes, il appelle de loin tous les découvreurs & leur partage les règnes de la nature à conquérir. Auſſi fécond dans la pratique que dans la théorie, de la même main qui bâtit des citadelles & qui deſſine le beau ſyſtème d'irrigation de la Lombardie, il évoque ſur la toile ces ſouriantes & rayonnantes images qu'il peut bien déguiſer ſous les noms de Jéſus, de Marie ou de Jean-Baptiſte, mais qui ne ſont en réalité que les divinités du paganiſme éclairé & agrandi, que les dieux de la religion du grand Pan (ſes monſtres & ſes terribles batailles ne ſont que l'autre aſpect des choſes, la nature dans ſes violences). Giotto eſt bien loin. L'homme, enivré de lui-même & de ſa royauté naiſſante ſur la nature, ſe chante ici ſon propre hymne au lieu de reporter la louange à ſon auteur. Seule peut-être, dans l'œuvre de Léonard, l'immortelle Cène de Milan n'eſt point païenne ; mais, dans ſon auſtère majeſté, elle eſt plus philoſophique & hiſtorique que chrétienne. Toute la conception idéale du XIIIe ſiècle a diſparu, remplacée par la réalité hiſtorique élevée au ſublime.

« Léonard avait donné le dernier mot de la pure renaiſſance & de la perfection plaſtique, mais non le dernier mot de l'art italien. Après le grand païen, un ſuprême effort allait ſe faire pour réunir, comme nous l'avons indiqué, dans une harmonie finale, aux pieds du Dieu des chrétiens, le chriſtianiſme & l'antiquité, l'ancien & le nouveau Teſtament, la Grèce & le moyen-âge. Raphaël & Michel-Ange allaient paraître.

« Magnifique ſpectacle! avons-nous dit; merveilleux épanouiſſement de civiliſation, qui dépaſſait de ſi loin le reſte de la chrétienté! Ne ſemblerait-il pas que l'Italie dût régner ſur l'Europe par l'eſprit ainſi qu'elle avait régné autrefois par l'épée? Elle allait régner, en effet, mais comme la Grèce autrefois ſur Rome, comme l'eſclave règne ſur le maître ignorant qui l'aſſervit & qu'il enſeigne!





DES ARTS

DANS LES DUCHES

DE

MODENE, DE PARME ET DE PLAISANCE.

E quelque obfcurité que foient enveloppés les commencements des écoles des beaux-arts qui fe formèrent dans la haute Italie, à l'aurore de la Renaiffance, on peut fuivre, non fans difficulté, il eft vrai, la filière des artiftes qui en ont pofé les principes & de ceux qui en ont profité, en les recueillant. Le plus grand embarras qu'on éprouve n'eft pas affurément de trouver les noms des artiftes qui ont brillé dans ces écoles; leurs œuvres, copiées & imitées par leurs élèves, fe font chargées d'infcrire leurs noms

dans les faſtes des arts & de les tranſmettre à la poſtérité; mais il n'en eſt pas de même de la date de leur apparition ſur la ſcène artiſtique & de leur claſſement par ordre de mérite. L'ordre qu'ont ſuivi les divers auteurs qui ont traité cette matière, offre une telle diſſemblance, une telle confuſion qu'il ſerait difficile d'aſſigner, d'après eux, à quel ſiècle appartient tel ou tel artiſte. Auſſi, pour nous donner une marche ſûre & rationnelle à cet égard, nous nous bornerons aux dates indiquées par Adolphe Siret dans ſon *Dictionnaire des Peintres*, où nous remarquons très peu de diſcordance pour les dates avec Vaſari & Lanzi.

Mais, avant de parler des écoles des duchés qui nous occupent, il eſt néceſſaire d'en faire connaître la poſition géographique & l'état topographique.

Situés dans la haute Italie & dans l'ancienne Gaule ciſalpine, les duchés de Modène & de Parme, limités au nord par l'antique Eridan & le pays Lombard, à l'eſt & au ſud par les Etats du Pape & la Toſcane, & à l'oueſt par le royaume Sarde; les duchés, dis-je, ont toujours ſubi le ſort du reſte de la Péninſule italienne.

Habitées d'abord par les Ananes, ces contrées ne tardèrent pas à être ſoumiſes aux Romains, dont la puiſſance, s'étendant de tout côté comme un torrent, ſemblait ne pouvoir trouver dans le monde aſſez d'eſpace pour s'aſſeoir. Des colonies romaines

vinrent bientôt s'y fixer, & en aſſurèrent ainſi la poſſeſſion à la métropole.

Parme & Modène durent ſe reſſentir enſuite du paſſage en Italie du fils d'Amilcar, & la bataille que Sempronius perdit près de la Trébie, non loin de Plaiſance, dut faire tomber les villes voiſines ſous le pouvoir momentané d'Annibal. Mais les Romains en reprirent bientôt la poſſeſſion & la conſervèrent juſqu'au moment où, les Barbares déchirant l'empire romain, les duchés paſſèrent entre les mains de divers princes.

Soumis depuis tour à tour aux Lombards, aux ducs de Milan, aux Eſpagnols, aux Français & aux Autrichiens qui les poſſèdent encore, les duchés de Modène & de Parme ont pris part aux progrès des lumières de la civiliſation & ſe ſont placés, par les ſujets éminents qu'ils ont vus naître, à côté & ſur le même plan que les villes italiennes les plus favoriſées.

Ce ſerait en vain qu'on chercherait dans ces contrées, du reſte gratifiées par la nature d'un climat doux & tempéré, d'une richeſſe de territoire extraordinaire, quelques traces des arts ſous la domination de la République romaine. Les vainqueurs du monde ſe mettaient peu en peine des produits du génie & de l'intelligence, & tous les prodiges que le glaive n'avait pas enfantés n'étaient pour eux d'aucun mérite. Telle eſt, du moins, l'opinion qu'on peut avoir du peuple romain par le peu de cas que firent les

légions de Sylla lorſque, pénétrant dans la Grèce, elles briſèrent, ſans aucun reſpect, les tableaux & les ſtatues dont elles ignoraient le prix.

Les Viſigoths & les Oſtrogoths, qui vinrent enſuite, mais qui ne firent que paſſer, n'ont laiſſé dans les duchés aucun veſtige qui indique leur goût pour les arts, & ce ne fut qu'à la fin du XV[e] ſiècle que les Corrége, les Parmeſan, les Lanfranc firent briller les arts de tout leur éclat dans un pays qui s'enorgueillit, à juſte titre, d'avoir donné le jour à des génies dont Rome était jalouſe. Ce n'eſt pas à dire que les arts n'euſſent déjà pénétré dans les duchés avant l'époque des Mutina Thomas de Modène, des Abbate, des Parmigianino, des Mazzuoli & de leurs nombreux élèves. La perfection n'eſt pas l'œuvre de la conception, n'eſt pas le réſultat d'un eſſai : pour produire, il ne faut qu'un moment; pour finir, il faut des ſiècles. L'inſpiration eſt ſouvent due aux influences du climat; une idée eſt auſſi ſouvent la fille d'un coup-d'œil. Or l'Italie eſt peut-être la contrée du monde la plus convenable, par la douceur de ſa température, à l'expanſion de toutes les puiſſances du génie, à tous les développements de l'intelligence créatrice; elle eſt encore la dépoſitaire des ruines d'une infinité de produits dans tous les genres des ſciences, entaſſés en quelque ſorte ſur cette terre claſſique par les divers peuples qui y ont exercé la domination : il n'y a donc rien d'étonnant que l'Italie

ait produit tant & de ſi grands hommes dans la république des arts & des ſciences.

Modène eſt une jolie ville, ſituée entre la Secchia & le Panaro, plus près du premier de ces deux cours d'eau que du ſecond. Les rues ont des portiques, & la *ſtrada maeſtra*, grande rue, qui traverſe la ville, eſt ſuperbe & bordée de beaux édifices. Le palais ducal, d'une architecture élégante & majeſtueuſe, poſſédait, du temps du duc Rinald, la magnifique galerie Eſtenſe, remplie d'une riche collection des plus beaux tableaux des grands maîtres qui ont illuſtré les duchés, & de ceux qui ont brillé dans toutes les écoles de la Péninſule. C'eſt aujourd'hui à Dreſde qu'il faut aller admirer ces chefs-d'œuvre, dont le goût & l'amour du beau de l'électeur de Saxe ont doté ſa capitale. L'ancienne *Mutina* eſt aujourd'hui tout entière dans ſon palais ducal & dans ſa bibliothèque. Cette dernière rappelle les talents du poète Taſſoni qui a célébré dans un poème le fameux ſeau, *ſecchia rapita*, trophée des Bolonais vainqueurs des Modénais; mais ſi Modène eſt beaucoup déchue de ſon ancienne ſplendeur du côté des arts, elle tient encore un rang diſtingué dans les ſciences par les nombreuſes académies qu'elle poſſède.

Parme eſt auſſi une aſſez grande ville, bâtie dans une belle plaine, traverſée par la Parma, peuplée d'environ 45,000 habitants. En entrant à Parme, le voyageur éprouve une triſte impreſſion à l'aſpect

peu favorable que préfente cette ville dont les rues étroites, mal tenues, bordées de conftructions mefquines, font trop vivement fentir le peu d'aifance dont jouiffent les Parmefans.

Cependant, fi, de l'enfemble de la cité, on defcend aux détails, on eft bientôt dédommagé de la peine que l'on prend à la parcourir, tant on eft flatté des impreffions qu'on éprouve en voyant les divers monuments que les âges paffés y ont légués aux âges à venir, & qui offrent un contrafte fi fingulier avec la pauvreté, la trifteffe de l'enfemble de cette capitale, qu'on fe furprend à regretter que de telles pierres précieufes foient fi mal enchâffées.

Le premier monument que l'on s'empreffe de vifiter eft le palais ducal. L'idée qu'on fe fait ordinairement de la fomptuofité princière vous pouffe, par un fentiment de curiofité naturelle, à parcourir ces demeures de l'opulence & de la grandeur, élevées trop fouvent aux frais des fueurs du peuple, auquel il ne refte que la fatisfaction de les admirer. Celui de Parme eft un vafte affemblage de bâtiments fans fymétrie, fans régularité aucune, dont la plupart font occupés par les diverfes facultés des fciences & par la bibliothèque. L'intérieur de ce palais, reftauré fuivant le goût moderne, offre un afpect affez impofant & femble répondre au but de fa création, malgré l'impreffion fâcheufe que laiffe dans l'efprit l'irrégularité de fon enfemble.

Le fecond monument que l'on rencontre eft le théâtre Farnèfe, le plus vafte de l'Europe, mais dont on ne fe fert jamais à caufe des frais que l'éclairage occafionne, & dans lequel la population parmefane entrerait tout entière.

Viennent enfuite les églifes, toutes remarquables par la richeffe des tableaux & des frefques qui en couvrent les murs. La cathédrale & le baptiftère font au premier rang des monuments gothiques de l'Italie; on y voit l'empreinte du goût italien dans la profufion des marbres. La coupole, peinte à frefque par l'immortel Corrége, repréfente l'Affomption de la Vierge, au milieu des anges & des faints. C'eft le plus bel ouvrage, en ce genre de peinture, qu'ait produit Antonio Allegri, dont Parme s'enorgueillit à jufte titre. Le vifiteur ne peut fortir de cette bafilique fans apercevoir, dans la chapelle de Ste-Agathe, le cénotaphe élevé à Pétrarque, l'amant de la belle Laura, malgré fon titre d'archidiacre & de chanoine de cette églife. A côté de ce monument, élevé à la mémoire du poète, eft la fimple pierre qui indique le lieu de repos du fameux Auguftin Carrache. Les églifes de la Madona de la Steccata, de St-Jean l'évangélifte, de St-Jofeph, de St-Roch, de Tous-les-Saints, de St-Paul & du St-Sépulcre ne le cèdent en rien à la métropole pour l'élégance & la beauté des frefques & des tableaux qu'elles renferment, ouvrages des Corrége, des Parmefan

& des Lanfranc. Mais la plus remarquable eſt celle de l'Annonciade, compoſée de dix chapelles ovales qui ſont dirigées par leur axe ſur un même centre, & dans laquelle on admire une belle Annonciation du Corrége.

On ne peut quitter cette capitale ſans parcourir la galerie ducale, qui, malgré le petit nombre de tableaux qu'elle renferme, ne laiſſe pas d'inſpirer une vive curioſité, à cauſe de la réputation des peintres auxquels ils appartiennent. Le premier de tous & le plus important par le nombre des toiles & par le mérite eſt le Corrége, au pinceau duquel ſont dues les plus belles freſques dont nous venons de parler & que l'on admire à San-Giovanni & au Duomo. Cet ouvrage, pour lequel Annibal Carrache ne ſavait comment exprimer ſon admiration, ſuffirait pour immortaliſer Antonio Allegri ; mais la galerie de peinture de Parme, pleine de ſes œuvres, achèvera de nous le faire juger. Le plus ancien de ſes tableaux eſt un Chriſt portant ſa croix, ouvrage de jeuneſſe qui marque dans Corrége, au dire d'Algarotti, le paſſage entre l'imitation du vieux Mantegna & ſa manière propre, & qui déjà promet un grand peintre. Vient enſuite une Dépoſition de croix, ouvrage plus avancé & d'une noble ſimplicité, mais qui n'eſt encore qu'un progrès & non le dernier mot de l'artiſte ; puis, un Martyre de ſainte Placide & de ſainte Flavie, ſujet double, un peu découſu, mais

plein d'excellents détails. Enfin apparaiffent fes chefs d'œuvre: le faint Jérôme & la Vierge à la taffe. Rien de plus beau & de plus fini que ce San-Girolamo, & nous ne pouvons réfifter au défir de le faire de plus en plus connaître en rapportant des détails que la chronique s'eft plu à conferver. Cette toile fut peinte en 1524, par ordre de la veuve Brifeïde Cofta qui la paya à l'artifte 47 fequins (environ 552 fr.) & la nourriture pendant fix mois qu'il y travailla; elle lui donna de plus, à titre de gratification, deux voitures de bois, quelques mefures de froment & un porc gras. A fa mort, la veuve légua ce tableau à l'églife de San-Antonio-Abbate, où il refta jufqu'en 1749. A cette époque, un roi de Portugal, d'autres difent de Pologne, en offrit 40,000 fequins à l'abbé de San-Antonio qui l'aurait vendu & livré pour achever fon églife, fi le duc Philippe, averti par la clameur publique, n'eût fait enlever le tableau, qu'on plaça d'abord dans la facriftie de la cathédrale. Sept ans plus tard, un peintre français n'ayant pu obtenir des chanoines la permiffion de copier le San-Girolamo, porta plainte au duc, lequel fit encore enlever l'œuvre de Corrége par vingt-quatre grenadiers qui l'efcortèrent jufqu'au château de plaifance de Colorno. L'année fuivante, le duc en fit préfent à l'Académie après l'avoir payé au cardinal Pier-Francefco Buffi, *precettore* de San-Antonio, la fomme de 1,500 fequins romains, outre 250 fequins pour prix d'un autre ta-

bleau commandé à Battoni & deſtiné à remplacer celui du Corrége. En 1798, à l'époque de ce que Paul-Louis Courier nommait *nos illuſtres pillages*, le duc de Parme offrit un million de francs pour conſerver le tableau payé à ſon auteur 47 ſequins; mais, bien que la caiſſe militaire fût vide, les commiſſaires français Monge & Bertholet tinrent bon, & le chef-d'œuvre vint à Paris où il reſta juſqu'en 1815. C'eſt peut-être à ces circonſtances que ce tableau doit d'être ſi généralement connu, ſans être plus célèbre que ſon pendant la Vierge à la taſſe, qui eſt un Repos en Egypte, & que pluſieurs grands maîtres ont jugé d'un mérite égal au San-Girolamo.

Bien que Corrége occupe, ſans contredit, la plus importante place au Muſée de Parme, il n'eſt cependant pas le ſeul maître qui y ſoit convenablement repréſenté. Raphaël y marque ſa place par un Chriſt dans ſa gloire, ouvrage digne d'un tel maître; Giovanni Bellini, par un Jéſus enfant; Franceſco Francia, par un Chriſt deſcendu de la croix par Joſeph d'Arimathie, un ſaint Jean & les trois Marie que Lanzi regarde comme le meilleur tableau de ce vieux & admirable maître; Titien, par une belle répétition, avec quelques changements, du Chriſt traîné par les bourreaux, qui ſe voit dans l'égliſe de St-Roch à Veniſe, & duquel Vaſari diſait qu'il a produit plus d'aumônes que l'auteur n'a gagné d'argent dans toute ſa vie de centenaire; Andrea del Sarto, par

une autre répétition du Chrift enlevé par fa mère, faint Jean, la Madeleine, &c., qu'il fit pour le couvent de Lugo in Mugello où il avait une fille religieufe, & qui eft maintenant dans la galerie de Florence; Guerchin, par un faint Jérôme écrivant, œuvre du plus grand caractère; Louis Carrache, par plufieurs vaftes compofitions à figures coloffales, les Apôtres portant le corps de la Vierge au tombeau, & les Apôtres découvrant le tombeau de la Vierge, tableaux qui feraient mieux placés dans une églife que dans une galerie; Auguftin Carrache, par une charmante Vierge allaitant l'Enfant; Michel-Ange Anfelmi, habile élève & copifte du Corrége, par une Vierge dans fa gloire; Schidone, autre imitateur du maître, quoique élève des Carrache, par un Ange aux trois Marie.

Le Parmefan Francefco Mazzuola, brillant & précoce artifte qui avait, dit Vafari, plutôt la figure d'un ange que d'un homme, devrait occuper dans fa ville natale une place d'honneur que lui méritaient les bonnes leçons qu'il avait reçues à Rome de Raphaël; malheureufement la paffion de l'alchimie s'empara de lui & il mourut à demi-fou, ne laiffant qu'un tableau qu'il fit à dix-neuf ans, la Vierge & l'Enfant Jéfus entre faint Jérôme & faint Bernardin, toujours en imitant le Corrége, & une grande efquiffe à l'huile fur papier, repréfentant l'Entrée de Jéfus-Chrift à Jérufalem. Quant aux écoles étrangères, elles ne font

repréfentées au Mufée de Parme que par une Vierge & Jéfus dormant de Van-Dyck, de fa plus gracieufe manière, & un excellent portrait d'Erafme, fans nom d'auteur, portant feulement la date 1430.

Une falle du Mufée de Parme eft encore confacrée à la fculpture. A côté du bufte de l'archiducheffe Marie-Louife, veuve de Napoléon Ier, par Canova, on trouve un faint Jean-Baptifte de Bernini, du ftyle agréable & maniéré que l'on connaît à ce ftatuaire, & quelques beaux morceaux antiques, tels qu'une tête de Jupiter, détachée fans doute d'une ftatue coloffale; une Agrippine de Germanicus, enveloppée dans une draperie, nouvelle preuve que fi les Romains le cédaient aux Grecs pour les nus, ils réuffiffaient particulièrement dans l'ajuftement des ftatues habillées; un petit Hercule ivre en bronze, dans le genre du petit Faune de Pompéï; une autre ftatue antique, fort belle, mais sans nom & d'un caractère incertain; enfin l'Hercule & le Bacchus, deux énormes coloffes faits en bafalte d'Egypte, qui furent trouvés, en 1724, dans les ruines du palais des Céfars, au mont Palatin, mais ils n'ont de remarquable que leur dimenfion & la matière.



ECOLE DE MODENE.

PRESQUE toutes les écoles ont préfenté, dans leur durée, trois époques bien diftinctes, marquées par des caractères fenfibles de progrès ou de décadence. La première eft celle où les arts, encore à leur berceau pour la contrée, fe traînaient péniblement à la remorque de quelques idées confufes, jetées comme en paffant par quelques génies & recueillies foigneufement comme les étincelles d'un feu facré. La feconde eft celle de l'éclat, de la gloire des arts, le moment de leur plus haut point de fplendeur. La troifième eft celle où les arts, tombés dans le domaine de ce qu'on entend par métier, font exploités par un efprit de cupidité qui fait négliger le beau, le fublime pour fatisfaire l'envie d'amaffer par la médiocrité, c'en eft enfin la décadence.

La première époque de l'école de Modène, fi l'on peut donner ce titre à l'apparition momentanée de quelques rares talents, remplacés bientôt par des médiocrités, marchant fans guide, s'approchant quelquefois du beau, mais s'en éloignant le plus fouvent,

cette époque, dis-je, eſt celle des anciens. On ne peut nier, à en juger par quelques toiles éparſes dans les couvents, dans les châteaux & les ſacriſties, que quelques-uns de ces peintres n'euſſent du mérite; ſurtout à une époque, au commencement du XIVe ſiècle, où les modèles de l'ancienne école de la Grèce, anéantis ou diſperſés, n'étaient plus à la portée de ces hommes amoureux des beaux-arts pour être étudiés & imités. Auſſi n'eſt-ce qu'en tâtonnant que cette école procède de progrès en progrès, en s'inſpirant tantôt des maîtres des écoles voiſines, tantôt de leurs propres idées.

Le premier peintre que l'on puiſſe aſſigner à l'école de Modène eſt Mutina Thomas, dit Tommaſo de Modène, qui peignait en 1357. On a de cet artiſte une image ſacrée de la Vierge, transférée de Prague à la galerie de Vienne, & placée entre deux ſaints guerriers. L'inſcription qui eſt au bas du tableau ne laiſſe aucun doute ſur l'identité de ſon auteur, car on y lit :

Quis opus hoc finxit? Thomas Mutina pinxit.
Quale vides, lector, Rariſini filius auctor.

Ce tableau, autour duquel ſe groupa, dit Vaſari, un véritable concile d'experts pour décider s'il était peint à l'huile ou non, n'eſt pas le ſeul ouvrage qu'on ait de Tommaſo; le couvent des Pères prédicateurs de Tréviſe, qui diſpute à Modène l'honneur d'avoir

été le berceau de cet artiste, renferme une œuvre considérable de ce peintre qui y a représenté les saints & les lettrés de l'ordre. Le dessin, dit Lanzi, en est assez correct pour le temps, à en juger d'après les estampes qu'en a fait graver le Père M. Federici, dominicain, lequel a publié un ouvrage très savant sur les antiquités trévisanes. Laissons de côté les longs développements dans lesquels entre Lanzi pour prouver que Tommaso appartient plutôt à Modène qu'à Trévise, qui lui conféra le titre de bourgeoisie en 1315. Ce qu'il nous importe de savoir, c'est que Tommaso passa de l'Italie cisalpine en Allemagne, où il porta le premier les lumières & le goût des arts. Les historiens allemands, en le comptant au nombre de leurs peintres nationaux, le font naître à Muttersdorff & le donnent pour maître à Théodoric de Prague. La vérité est que Tommaso fut appelé de Venise à Vienne en Autriche, dans le XIVe siècle, à cause de sa renommée, par l'empereur Charles IV qui le chargea de la décoration du château de Karlstein en Bohême, où l'on voit encore plusieurs beaux ouvrages de son pinceau. La galerie du Belvédère à Vienne & la bibliothèque de Prague en possèdent également de fort remarquables. On ne peut plus juger les peintures que le badigeon recouvrit en 1733 dans l'église métropolitaine d'Aquilée, mais on peut en avoir une idée suffisante par les copies qu'en a exécutées Domenico Bertoli. On remarque

principalement dans les tableaux de ce peintre l'éclat & la vie qu'il ſavait donner à ſes perſonnages.

Vaſari donne pour compagnons à Tommaſo de Modène, Barnaba & Serafino de' Serafini, imitateurs de Giotto, & qui brillaient à la même époque. Lanzi cite de Barnaba un tableau que l'on conſerve à Albe, avec le nom de l'auteur & la date de 1377, œuvre que les écrivains placent au-deſſus de celles de Giotto. Il cite auſſi de Serafino de' Serafini une *Ancone*, encoignure ou petit autel, qui contient différents buſtes & figures entières, auſſi avec le nom du peintre & la date de 1385. Ces œuvres, dont le ſujet principal eſt le couronnement de la Vierge, ſont dans la cathédrale de la ville. La compoſition reſſemble parfaitement à celle qui caractériſe Giotto & ſon école. Cette reſſemblance s'explique parfaitement par les peintures que le maître florentin fit à Bologne & même à Ferrare, ville très rapprochée de Modène, & qui était même alors ſous la domination de la maiſon d'Eſte. Il était, en effet, aiſé à Serafino de voir les œuvres de Giotto & de ſaiſir ſon genre : ce fut ſans doute à lui qu'il emprunta ſon coloris & le ſtyle heureux de ſes têtes & de ſes draperies.

Lanzi fait alluſion à pluſieurs peintures anciennes, vues à Modène, citées par Vaſari, dont les auteurs ſont reſtés inconnus, mais recueillis dans des manuſcrits : & il cite, d'après Tiraboſchi, comme apparte-

nant au XVe ſiècle, Tommaſo Baſini, ſans œuvres, ſans date certaine ; Andrea Campana, auquel il attribue un tableau que l'on voit à Colorno, maiſon de plaiſance du duc de Parme, & qui repréſente, avec beaucoup de grâce & ſous un bon coloris, quelques actions de la vie de ſaint Pierre ; puis Bartolommeo Bonaſia auquel il prête, ſeul de tous les biographes, un talent remarquable dans la marqueterie & dans la peinture ; Raffaello Calori, peintre qui vivait au milieu du XVe ſiècle, lequel a laiſſé une Vierge d'un très bon ſtyle pour ce temps, & que l'on voit au couvent des Capucins; Franceſco Magnagnolo, Cecchino Setti dont les œuvres ont péri, enfin Nicoletto de Modène, un des plus anciens graveurs ſur cuivre ; Giovanni Munari, le père & le premier maître du célèbre Pellegrino.

Mais un peintre modenais du commencement du XVIe ſiècle, ſur l'exiſtence duquel il n'y a aucun doute, c'eſt Franceſco Bianchi dit il Frari, dont le Louvre poſſède un tableau, au dire des annotateurs de Vaſari, ſans que nous puiſſions l'affirmer, & que pluſieurs auteurs donnent pour maître au Corrége, circonſtance de ſa vie qui ſuffirait, ſi elle était appuyée de preuves, pour élever le mérite de Bianchi bien au-deſſus de celui de tous ſes contemporains & de ſes prédéceſſeurs, ſi l'on en juge par ce que fut ſon élève.

L'école de Modène, dit Vaſari, véritable type d'é-

cleƈtiſme, ſe perſonnifie en Nicolo dell' Abbate qui, comme l'a exprimé Auguſtin Carrache dans un ſonnet fort connu, avait emprunté ſon deſſin à Rome, ſon coloris & ſa chaleur à Veniſe, ſon énergie à Michel-Ange, ſa régularité à Raphaël, ſa ſolidité au Tibaldi, ſa ſavante invention au Primatice, ſon naturel au Titien & ſa grâce au Parmigiano. Cet artiſte, qu'il ne faut pas confondre avec Jean dell' Abbate, habile graveur, dont Lanzi ne parle pas, a fait, dans ſa jeuneſſe, de nombreuſes & belles freſques. On cite ſurtout celles du maître-autel de San-Piero où il repréſenta le martyre du prince des Apôtres & de ſaint Paul; le bourreau, que l'on voit dans ce tableau, eſt imité d'une figure peinte par le Corrége à San-Giovanni Evangeliſta, de Parme. Outre les ouvrages qu'il a laiſſés à Modène & à Mantoue, il exécuta en France, à Fontainebleau, diverſes précieuſes peintures, ſous la direƈtion & d'après les deſſins de Primatice. Ces peintures ont diſparu du palais de nos monarques, mais il en reſte des eſtampes gravées par Van-Thulden, élève de Rubens. C'eſt de ce grand artiſte qu'Agoſtino Carracci diſait qu'il était le plus complet des peintres, & Algarotti, qu'il était le premier de tous ceux qui ont brillé dans le monde. On lui donne pour contemporain & pour émule Jugoni Battiſta, qui travailla beaucoup à Rome, à Pérouſe & à Modène où il fit deux grands tableaux repréſentant quelques particularités de la vie de

ſaint Pierre & de ſaint Paul ; mais cette rivalité, loin de diminuer le mérite de Nicolo, ne fait que le rehauſſer, témoin les œuvres nombreuſes en freſques que pluſieurs villes d'Italie poſſèdent de ſon pinceau, notamment Bologne où l'on voit de ce maître une Nativité de Jéſus-Chriſt, ſous le portique des Lions. Dreſde a de lui un ſaint Pierre & un ſaint Paul.

Paſſons ſous ſilence une foule d'artiſtes dont les noms ſont inſcrits ſur le *Dictionnaire des Peintres*, pour mémoire. Leurs œuvres ont diſparu, & leur renommée n'eſt arrivée à la poſtérité qu'à la faveur des maîtres ſous leſquels ils ſe ſont formés. Un Lancilotti Jacopino, auquel on accorde la faveur de Charles-Quint & de Clément VII, ſans qu'on nous diſe à quel titre, eſt plus connu comme poète, orateur, notaire & muſicien, que comme peintre.

Mais il n'en eſt pas de même de Munari dit Pellegrino da Modena, artiſte du XVIe ſiècle, élève de ſon père Jean, bon peintre de l'école de Modène, qui l'envoya à Rome ſe perfectionner à l'école de Raphaël, ſous lequel il fit de rapides progrès. A la mort de ce maître, Pellegrino quitta Rome & revint à Modène où il fonda une école, mais où il trouva une mort tragique, frappé par les parents d'un jeune homme que ſon fils avait tué & qui s'en vengèrent ſur lui.

Rome poſſède de ce grand peintre une Nativité de Jéſus-Chriſt, Abraham & les trois Anges, Loth &

ſes filles, Jacob & Rachel, & pluſieurs freſques admirables. C'eſt peut-être de tous les élèves de Raphael celui qui lui reſſemble le plus par ſes airs de tête, par la grâce des poſes & le mouvement des figures.

Après Munari, apparaît, ſur la nomenclature des peintres d'Adolphe Siret, Guerra Jean, qui travailla pour Sixte-Quint, & auquel on prête un grand talent d'invention, une adreſſe particulière pour le deſſin, & que l'on fait architecte, graveur & peintre, ſans indiquer aucune de ſes œuvres.

Schedone, peintre modenais, qui vient après Guerra dans la liſte de l'école qui nous occupe, appartient à la fois au XVIe & au XVIIe ſiècle. Il termine la ſérie des peintres de la ſeconde époque de l'école de Modène, qui va toute ſe perſonnifier en lui.

Juſqu'à préſent nous n'avons pas remarqué que l'école de Modène eût un ſtyle qui lui fût propre, un caractère qui la diſtinguât de ſes voiſines, un modèle auquel elle s'attachât, comme celle de Parme. Nous l'avons vue dirigée tantôt par les influences du ſtyle de Raphaël, tantôt par l'imitation du Corrége, autour des œuvres duquel pluſieurs jeunes Modenais ſe groupaient, au nombre deſquels était Schedone. Au commencement du XVIIe ſiècle, les traditions du Pellegrino & de l'Ecole romaine, comme les traditions du Corrége, s'obſcurciſſent peu à peu. Les Bolonais apparaiſſent, &, avec eux, la décadence. Favoriſés par les princes de la maiſon d'Eſte, ils do-

minent à Modène par leurs enſeignements & leurs diſciples.

Schedone Barthélemi, que Vaſari ne fait que nommer, eſt peut-être le ſeul artiſte ſérieux de cette époque. On le dit élève des Carrache; mais, dans ſes œuvres, on trouve plutôt le ſtyle de Raphaël & ſurtout l'imitation du Corrége. Favoriſé de la protection de Ranuccio, duc de Parme, il fit pour lui un grand nombre de portraits de famille, & toute la maiſon de Modène voulut ſe faire peindre par lui. On cite, parmi ſes œuvres, les freſques qu'il fit, en 1604, en concurrence avec Ercole Abati & que l'on voit encore dans le palais communal de Modène. On y remarque ſurtout le fameux tableau de Coriolan, les ſept femmes qui figurent l'Harmonie, & ſaint Giminien avec un enfant qu'il a reſſuſcité & qui, s'appuyant ſur ſa croſſe, ſemble le remercier; c'eſt une des meilleures productions de ce peintre, & que l'on confondrait avec celles du Corrége ſi le nom de l'auteur, écrit au bas du tableau, pouvait permettre le doute.

On donne à Schedone un génie noble & élevé, un ſtyle de la plus grande élégance, une touche légère, des airs de tête d'une grâce attrayante, d'un fini exquis; mais on lui reproche un peu de négligence dans le deſſin & dans la perſpective.

Parme poſſède de cet artiſte l'Ange aux trois Marie; Naples, le portrait du Cordonnier de Paul III,

le Repos de l'Amour, Jéſus-Chriſt couronné d'épines, un groupe de Femmes, un ſaint Jérôme, un ſaint Paul, un ſaint Sébaſtien, une ſainte Famille, la Boutique de ſaint Joſeph, deux Charités; Pérouſe, une Notre-Dame de Pitié; Rome, une Nativité du Chriſt, une de la Vierge, la parabole de l'Ivraie, l'Arcadie, ſaint Roch, la Vierge, l'Enfant Jéſus & ſaint Jean; Florence, une ſainte Famille, la Vierge & l'Enfant, un ſaint Paul; Milan, pluſieurs tableaux; Saint-Pétersbourg, la Vierge & l'Enfant, Jéſus ſur les bras de ſa Mère, un ſaint Jean, l'Amour dormant; Paris, une ſainte Famille, Jéſus-Chriſt mis au tombeau, Jéſus au tombeau; Berlin, la Vierge & l'Enfant; Munich, Loth & ſes filles, deux Madeleines repentantes, un Repos en Egypte pendant la nuit; Vienne, Jéſus-Chriſt mis au tombeau, le Chriſt à Emmaüs. Le rang que tiennent tous ces tableaux dans les muſées qui les poſſèdent, aſſure à leur auteur une gloire qui le diſpute à celle des plus grands maîtres de la Renaiſſance. On cite entre autres, des œuvres de Schedone, ſon tableau de la Piété qui eſt aujourd'hui dans la galerie de Parme, les Nativités du Chriſt & de Marie, placés comme peintures latérales d'un tableau d'autel à Lorette. Du reſte, les œuvres de ce maître ſont extrêmement rares & recherchées dans les muſées; celui de Naples, comme nous l'avons indiqué, en poſſède beaucoup depuis l'adjonction de la galerie de Farnèſe que Schedone avait remplie

pour le duc Ranuccio, ſon Mécène, qui le combla des marques de ſa généroſité. On regrette que ce peintre, qui aurait égalé les plus grands maîtres, en apportant dans ſon ouvrage le ſoin qu'il pouvait y donner, ait trouvé une mort prématurée dans la funeſte paſſion du jeu à laquelle il s'était livré & qui lui faiſait ſouvent quitter ſa palette.

Schedone a pour ſuivants, dans le répertoire des peintres de Modène, Pietro Paolo dell'Abbate, Jules Camille fils de Nicolo, & Hercule fils de Jules ; tous les trois marchèrent ſur les traces de leur parent Nicolo, imitant Raphaël & Corrége. Leurs œuvres ne ſont pas arrivées juſqu'à nous, auſſi n'eſt-ce que pour mémoire que nous les citons.

Lana Louis fut le rival heureux de Peſari, qui lui céda & alla s'établir à Veniſe. Lana fut directeur de l'école de Modène, & peintre très célèbre. Cet artiſte, dont on vante le coloris & auquel on prête une grande poéſie dans les idées, fut l'imitateur fidèle de Guerchin ; mais ſes attitudes ſe rapprochent beaucoup de celles du Tintoret & du Scarſellino. On eſtime beaucoup ſes têtes de vieillards. Le meilleur ouvrage qu'on ait de Lana eſt le fameux tableau de l'égliſe du Voto, où il a repréſenté Modène délivrée de la peſte. Du reſte, la réputation de ce maître ne ſe renferma point dans la haute Italie ; toutes les autres écoles le connaiſſaient, & ſa renommée s'étendait du nord au midi de la Péninſule.

Gavaffetti Camillo, autre Modenais, eut plus de mérite que de réputation, foit parce que la mort vint promptement trancher le fil d'une vie de fi grande efpérance pour les arts, foit parce qu'il ne peignit guère que des frefques, lefquelles font peu propres à porter au loin & à propager la renommée des artiftes. Il eft plus connu à Parme & dans d'autres villes qu'à Modène. Le presbytère de l'églife de St-Antoine, de Plaifance, renferme une de fes peintures avec des figures tirées de l'Apocalypfe & fi bien exécutées, que Guercino, étant dans cette dernière ville où il a fait fon meilleur ouvrage, en faifait beaucoup de cas ; & elles font encore aujourd'hui au rang des plus belles peintures de cette capitale, fi riche en monuments des beaux-arts. On eft vraiment frappé de tout ce qu'on y voit de grand, de fpirituel, de choifi, de gracieux, joint à une fi parfaite union de teintes, que l'on admire à la fois l'enfemble & les détails. On regrette qu'un fi habile artifte ait quelquefois donné à fes perfonnages des mouvements forcés & des figures trop peu étudiées ; la précipitation avec laquelle il travaillait pouvait être un mérite, mais les fautes qui en étaient la conféquence ne le rendent pas excufable.

A Gavaffetti fuccède Bernardo Cervi, qui mourut jeune. On lui accorde la réputation de bon deffinateur & d'excellent graveur à l'eau-forte.

Secchari Jules fut élève des Carrache : il peignit

à Rome & à Mantoue, où il fit beaucoup de tableaux pour la cour, mais qui périrent dans le ſac de 1630. Ce qui reſte de cet artiſte dans le pays, & principalement la Mort de la Vierge, dans le ſouterrain de la cathédrale, avec quatre écuſſons à l'entour, fait regretter que Jules ne ſoit pas auſſi connu dans les muſées que bien d'autres élèves des Carrache.

La fin du XVI[e] ſiècle voit encore fleurir à Modène ou du moins figurer dans ſon école :

Nicoletto de Modène, peintre & graveur, plus connu en cette dernière partie de l'art que dans la première ;

Modonino Jean-Baptiſte, natif des environs de Modène, & dont les ſuccès, obtenus à Rome & à Naples où il mourut de la peſte, nous font lui accorder une place dans la ſérie des peintres de cette école, qu'il aurait dignement occupée s'il avait aſſez vécu pour rapporter dans ſon pays le fruit de ſes longues études & de ſes travaux ;

Pagani Gaſpard, qui imita le ſtyle romain, mais dont les œuvres, qui ne portent aucun cachet particulier, ſont difficiles à diſtinguer de celles de ſes contemporains ;

Carnavale Dominique, qui dut être un grand artiſte, ſi l'on en juge par l'honneur qu'on lui fit à Rome de le charger de reſtaurer les œuvres de Michel-Ange : Carnavale, cité pluſieurs fois par Vaſari, eſt toujours à côté des grands peintres de ſon épo-

que, & il dut être digne de la faveur des ſouverains pontifes de ſon temps ;

Setti Hercule, habile graveur & peintre, auquel on prête un ſtyle élevé, une grande intelligence du nu, un coloris vigoureux & des mouvements ſpirituels ;

Codibue Jean-Baptiſte, qui ſe diſtingua dans la ſculpture ;

Abbate, Pierre-Paul, qui continua à Modène l'école de ſon frère, & qui excella dans la peinture des chevaux indomptés & des mêlées de ſoldats ;

Bruno Antoine, qui fut le fidèle imitateur du Corrége, & qui termine la liſte des peintres du XVIe ſiècle.

Les premières années du XVIIe voient paraître Caula Sigiſmond, qui alla à Veniſe pour achever de ſe former ; il en revint avec un ſtyle plus élevé, uni à un bon coloris : c'eſt, du moins, ce que l'Orlandi a remarqué dans ſon grand tableau de la Peſte à l'égliſe de St-Charles de Milan ; il changea enſuite, ſes teintes devinrent languiſſantes, & c'eſt de ce genre que ſont la plupart des peintures qu'il fit pour les égliſes & les galeries ;

Dallamano qui, dit-on, n'avait aucune inſtruction ni dans les lettres ni dans les principes de ſon art, ce qui ne l'empêcha pas de briller à Turin & de s'y faire un grand nom par ſon talent naturel & par ſon coloris ;

Zaboli, qu'on dit élève de Stringa : il travailla

longtemps à Bologne & à Rome, où il mourut; cette dernière ville poſſède de lui un ſaint Jérôme & pluſieurs autres tableaux, dans leſquels on remarque un pinceau fin, un coloris harmonieux.

Parmi les peintres du XVIIIe ſiècle, on cite Teſi Mauro, qui excella dans les ornements & l'architecture. Il étudia les œuvres de Metelli & de Colonna, & réuſſit parfaitement dans cette partie des beaux-arts, qui ne le cède en rien à la peinture. Il mourut à Bologne par ſuite de ſon dévouement pour ſon protecteur, le comte Algarotti. On lui attribue un ſtyle ſolide, des ornements judicieux, un grand relief & un fini parfait.

Gibertoni Paulo, plus connu à Lucques qu'à Modène, eut beaucoup de talent pour les groteſques à freſque qu'il variait avec de petits animaux de toute eſpèce, touchés avec infiniment d'eſprit. Il réuſſit auſſi très bien aux payſages; ceux qui ſortirent de ſon pinceau augmentèrent de prix à ſa mort, & ils ſont aujourd'hui fort recherchés.

Appartient encore à ce ſiècle, d'après le *Dictionnaire des Peintres*, Joli Antonio, que Lanzi fait vivre dans le XVIIe ſiècle. Antonio ſe diſtingua dans l'architecture, la perſpective & les ornements. Il alla ſe perfectionner à Rome, &, après avoir longtemps travaillé pour les théâtres d'Eſpagne, d'Allemagne & d'Angleterre, il eut l'honneur d'être nommé peintre du roi de Naples.

Ici ſe termine la liſte des artiſtes peintres fournis par Modène, & indiqués par Adolphe Siret ; nous faiſons grâce de quelques-uns que nous avons paſſés ſous ſilence, ſoit par défaut de renſeignements ſuffiſants, ſoit parce que leurs œuvres inconnues n'ont laiſſé ſur la ſcène artiſtique aucune trace de leur mérite. Leurs noms, recueillis par les chroniqueurs, allongeraient notre ouvrage ſans y ajouter aucun renſeignement.

Lanzi cite encore, comme ayant fleuri dans la ſculpture ſur la *ſcagliola* ou pierre ſpéculaire, ou ſélénite, quelques artiſtes qui paraiſſent avoir réuſſi à produire des ouvrages d'un certain mérite. Cette pierre, qui ſe réduit en poudre fine, à laquelle on mêle des couleurs en la broyant, acquiert, en ſéchant, une grande dureté, le luiſant & le poli du marbre. Le premier uſage qu'on fit de cette matière fut d'en conſtruire des corniches, qui ont l'apparence du marbre le plus fin. Bientôt la ſcagliola fut employée à des autels, à des tabernacles, à des tables, à des coffrets.

Les principaux artiſtes dans ce genre de ſculpture furent, d'après Lanzi auquel nous empruntons ces détails, Guido del Comte dont on voit un autel à Carpi, Annibal & Gaſpard Griffoni, Giovanni Gavignani dont l'égliſe de St-Nicolas, à Carpi, renferme un chef-d'œuvre en ce genre : c'eſt un autel avec deux colonnes que l'on dirait être de porphyre,

& un devant d'autel ſur lequel l'artiſte a ſi bien imité la dentelle qu'on dirait qu'elle eſt naturelle. Les panneaux ſont ornés de médaillons repréſentant des figures remplies de grâce. On peut regarder comme un ouvrage non moins parfait en ſon genre le tombeau d'un Ferrari, dans la cathédrale, où les marbres ſont imités d'une manière ſi parfaite qu'un voyageur inſtruit en a rompu un petit fragment pour s'aſſurer de la vérité. On trouve même, dans pluſieurs maiſons particulières, des tableaux & des figures, faits en cette matière, par Gavignani. L'un d'eux, qui appartient à M. Cabaſſi, repréſente l'enlèvement de Proſerpine, ouvrage plein d'élégance & de grâce.

Les Griffoni ont propagé l'emploi du ſélénite dans toute l'Italie. La Romagne, où il fleurit aujourd'hui, poſſède des ouvrages qui, par le brillant, ſont illuſion aux yeux les plus exercés, & au toucher, par le froid du marbre.





ECOLE DE PARME.

LES écoles lombardes ont presque toutes eu un commencement ou du moins un éclat simultané. Presque en même temps que le Titien brillait à Venise, Jules Romain à Mantoue, Nicolo dell' Abbate à Modène, le Corrége florissait à Parme & imprimait à l'école, dont il est le vrai fondateur, un caractère si tranchant avec les autres écoles des villes voisines, qu'on ne peut les confondre. Les élèves de toutes les écoles portent, dans leurs œuvres, le type des divers maîtres qui les ont dirigées, ou des principes divers que leurs maîtres avaient puisés auprès des différents peintres qu'ils avaient imités & auxquels ils avaient emprunté quelque chose : aux uns le coloris, aux autres les poses, à ceux-là l'empâtement, à ceux-ci la richesse des tons & des nuances. L'école de Parme est originale comme son maître : elle doit tout au Corrége, & le Corrége ne doit rien à personne. Il n'a copié aucun artiste, il n'en a imité aucun, lui seul est son maître, son génie s'est tout créé.

On peut dire que l'école de Parme, représentée

par le Corrége, malgré ſes échanges avec ſes rivales, n'a rien de commun avec elles, tant elle ſe met hors ligne par la ſcience ſuprême des raccourcis, par l'entente profonde de la perſpective, par la ſuavité & la richeſſe incomparable de ſon coloris.

Parme, au dire de Lanzi, aurait eu des peintres dès les premières années du XIII[e] ſiècle. Il cite pluſieurs peintures qu'il fait remonter à cette époque, ſans indiquer les artiſtes auxquels elles appartiennent. Pour nous, moins préoccupés du déſir de faire un volume que de donner des renſeignements vrais & poſitifs ſur l'école qui nous occupe, nous ne citerons que les peintres indiqués par tous les auteurs qui ont traité de cette matière & ayant une date certaine.

Les deux premières époques de l'école de Parme ſe confondent dans le même maître, dans le Corrége, qui progreſſe du commun au beau dans la première, & du beau au ſublime dans la ſeconde. La troiſième ſe marque par l'envahiſſement des maîtres étrangers, qui apportent à Parme un mélange confus de toutes les écoles, à travers lequel on diſtingue à peine le type prédominant : c'eſt la décadence.

Le premier peintre de Parme dont il ſoit fait mention dans le *Dictionnaire* d'Adolphe Siret, eſt, par rang de date, Loſchi Jacopo qui vivait en 1462 ; mais il n'a laiſſé aucune œuvre qui faſſe juger de ſon mérite.

Le fecond eft Ludovico, de Parme, auquel il attribue, fans preuves certaines, plufieurs tableaux qu'on voit à Parme & dans fes environs.

Le troifième, appartenant encore au XVᵉ fiècle, eft Rondani, peintre d'hiftoire & de portrait, dont Lanzi ne parle pas & que l'auteur du *Dictionnaire des Peintres* fait élève du Corrége, fans s'apercevoir de fon anachronifme, en donnant pour date de naiffance à Rondani l'année 1490, & au Corrége celle de 1494. Pour fe convaincre de la fauffeté de cette affertion, il fuffit de pefer la valeur des notes qu'il place à côté du nom de Rondani, auquel il prête peu de grandiofe dans fes œuvres, qu'il blâme d'avoir traité les acceffoires avec trop de minutie & de recherche; & il a beau ajouter que, pour le refte, il réuffiffait affez bien dans l'imitation du Corrége, jamais on ne reconnaîtra dans Rondani l'élève d'Antonio. Pour en juger, il fuffit de voir au Mufée de Berlin les œuvres de Rondani, fa Madeleine, & fon Repos en Egypte; affurément on n'y trouvera point le ftyle du chef de l'école de Parme.

On doit placer vers la même époque Marmita Francefco, que l'on donne pour premier maître au Parmefan & qui paraît avoir également excellé dans la peinture & dans la gravure fur pierres fines. Son fils Lorenzo le furpaffa dans cette dernière partie de l'art & y acquit une grande célébrité, en imitant parfaitement les médailles antiques. Lorenzo refta

longtemps à Rome auprès du cardinal Giovanni de' Salviati, & y grava, pour ce feigneur, des figures magnifiques fur quatre criftaux de forme ovale, qui furent incruftés dans une caffette d'argent que l'on offrit enfuite en préfent à la fignora Leonora de Toledo, ducheffe de Florence. Parmi les nombreux ouvrages de Lorenzo, on cite principalement un camée, d'une rare beauté, repréfentant la tête de Socrate.

Après Marmita, paraît fur la fcène artiftique de Parme, Cafelli Chriftophe, que l'on dit peintre de mérite & qui fit, au dire de Vafari, un très beau tableau dans la cathédrale.

Aux premières années du XVIe fiècle, fe montre Mazzuoli Francefco, dit le Parmefan. Parmi les biographies de ce grand peintre, que nous avons fous les yeux, nous adoptons celle des annotateurs du Vafari, comme étant plus complète & comme répondant mieux à notre but :

« Entre tous les artiftes qui fe font diftingués en Lombardie par la grâce du deffin, par la vivacité de l'invention & par une rare habileté à peindre le payfage, aucun n'eft fupérieur au Parmefan Francefco Mazzuoli, que le Ciel dota largement de toutes les qualités qui conftituent les grands maîtres. Il fut donner aux attitudes de fes perfonnages un charme, une fuavité, une élégance qui n'appartiennent qu'à lui. Ses têtes poffèdent également toutes les beautés

que l'on peut déſirer : auſſi compte-t-il une foule d'imitateurs, & telle eſt la grâce dont brillent ſes ouvrages que jamais ils ne baiſſeront dans l'eſtime des connaiſſeurs. Heureux ſi, toujours fidèle à la peinture qui lui offrait une carrière brillante & une voie ſûre pour arriver à la fortune, Mazzuoli n'eût point demandé à d'extravagants eſſais ſur l'alchimie d'autres tréſors que ceux dont la nature l'avait amplement doté! car il eût été vraiment unique dans ſon art.

« Franceſco Mazzuoli naquit à Parme l'an 1504. Orphelin dès ſon bas âge, il fut recueilli par deux de ſes oncles paternels qui étaient peintres, & qui l'élevèrent ſoigneuſement dans les principes d'un bon chrétien & d'un galant homme. Lorſque Franceſco fut aſſez grand pour apprendre à écrire, il n'eut pas plus tôt la plume à la main qu'il révéla par des croquis merveilleux les grandes diſpoſitions qu'il avait pour le deſſin. Son profeſſeur d'écriture en fut frappé, & comprit juſqu'où ce génie pouvait arriver avec le temps. Auſſitôt il conſeilla aux oncles de l'enfant de lui faire apprendre la peinture. Les deux vieux Apelles, qui, malgré leur peu de réputation, ne manquaient pas de jugement ſur ce qui concernait leur art, s'empreſſèrent de mettre Franceſco ſous la direction d'excellents maîtres, afin qu'il prît de bons principes. Ils ne tardèrent pas à s'apercevoir que leur neveu était né, pour ainſi dire, avec le

pinceau à la main ; auſſi leur arrivait-il ſouvent de l'exciter au travail, mais parfois auſſi, redoutant que ſa ſanté n'en ſouffrît, ils modéraient ſon ardeur. Après avoir obtenu en deſſin des réſultats miraculeux, Franceſco, à peine âgé de ſeize ans, fit de ſon invention un Baptême du Chriſt d'une ſi rare beauté, qu'encore aujourd'hui on eſt étonné qu'un enfant ait pu produire une œuvre ſemblable. Ce tableau fut placé à la Nunziata de Parme, égliſe des Mineurs Obſervantins.

« Franceſco Mazzuoli voulut enſuite aborder la freſque. Il commença par décorer une chapelle dans l'égliſe de San-Gio-Evangeliſta, qui appartient aux moines noirs de St-Benoît, & il réuſſit de telle ſorte qu'il en peignit juſqu'à ſept.

« A cette époque, Proſpero Colonna ayant conduit ſon armée à Parme par ordre de Léon X, les oncles de Franceſco craignirent que ce ne fût pour notre artiſte une occaſion de dérangement; afin de prévenir ce danger pour leur pupille, ils l'envoyèrent avec ſon jeune couſin Jeronimo Mazzuoli, peintre comme lui, à Viadana, ville du duché de Mantoue. Franceſco y demeura tout le temps que dura la guerre, & y laiſſa deux tableaux en détrempe : l'un repréſente ſainte Claire & ſaint François recevant les ſtigmates, l'autre le Mariage de ſainte Catherine. Le premier orne l'égliſe des Obſervantins, le ſecond celle de San-Piero. Qu'on ſe garde bien de croire

que ces ouvrages ſoient ceux d'un timide débutant, car ils ſemblent au contraire ſortir de la main d'un maître conſommé.

« Dès que la guerre fut finie, Franceſco revint avec ſon couſin à Parme, où il acheva pluſieurs tableaux qu'il avait commencés avant ſon départ & que l'on trouve maintenant chez divers particuliers. Enſuite il peignit à l'huile l'Enfant Jéſus porté par la Vierge entre ſaint Jérôme & le bienheureux Bernardin de Feltro. Sous la figure de l'un de ces ſaints, il retraça le portrait du maître du tableau d'une manière ſi heureuſe, qu'il ne lui manque que le ſouffle; l'artiſte n'avait alors que dix-neuf ans.

« Pour compléter ſon inſtruction d'artiſte, il ſouhaita d'aller à Rome, afin de voir les œuvres des bons maîtres & ſurtout celles de Raphaël & de Michel-Ange qu'il entendait vanter chaque jour. Il manifeſta ſon déſir à ſes oncles qui l'approuvèrent, lui conſeillant toutefois d'emporter quelque peinture de ſa main, qui pût lui ſervir de recommandation auprès des ſeigneurs & des artiſtes. Franceſco ſuivit ce conſeil; il fit deux petits tableaux & un très grand dans lequel il peignit un vieillard aux bras velus, à côté de la Vierge portant l'Enfant Jéſus, qui reçoit des fruits que lui offre un Ange. Franceſco exécuta en outre ſon propre portrait à l'aide d'un miroir concave, ſans reculer devant la difficulté de reproduire les poutres du plafond, les portes &

toutes ſortes d'acceſſoires qui prenaient une courbe étrange & fuyaient d'une façon bizarre, en ſe reflétant dans cette glace. Le portrait parut divin, car Franceſco avait plutôt une figure d'ange que celle d'un homme. Cette peinture était ſi parfaite dans toutes ſes parties, qu'elle ne différait aucunement de la réalité : le brillant du verre, les moindres reflets, les ombres & les lumières étaient rendus avec tant de fidélité & de vérité, que l'on n'aurait pu rien eſpérer de mieux du génie humain.

« Lorſque notre artiſte eut mis la dernière main à ces divers travaux, il partit pour Rome en compagnie de l'un de ſes oncles. A peine arrivés dans la Ville éternelle, nos deux voyageurs furent préſentés par le dataire à Clément VII, qui reſta émerveillé de la beauté des ouvrages de Franceſco & de la jeuneſſe de leur auteur. Toute la cour pontificale partagea l'admiration du Pape. Après avoir accablé notre artiſte de gracieuſetés, Sa Sainteté dit qu'elle voulait lui donner à peindre la ſalle des Papes, dont Giovanni d'Udine avait déjà décoré la voûte de ſtucs & de peintures. Franceſco laiſſa ſes tableaux à Clément VII, & ſe retira comblé de riches préſents & plein d'eſpoir pour un brillant avenir.

« Stimulé par l'amour de la gloire, par les louanges qu'il s'entendait prodiguer & par les eſpérances qu'il fondait ſur la protection du ſouverain Pontife, Mazzuoli peignit une Circonciſion où l'on admirait les

magiques effets de trois lumières différentes. Le premier plan était éclairé par la lumière qui s'échappait du viſage du Chriſt; le ſecond plan, par celle des torches dont étaient armés des perſonnages qui, graviſſant un eſcalier, portaient des offrandes; le troiſième plan était illuminé par l'aurore qui ſe levait ſur un raviſſant payſage parſemé de fabriques.

« Clément VII ne fit pas de ce tableau comme de ceux de la Madone & du Portrait au miroir, qu'il avait donnés, l'un au cardinal Hippolyte de Médicis ſon neveu, l'autre à Meſſer Pietro d'Arezzo le poète. Sa Sainteté garda pour elle la Circonciſion, qui plus tard paſſa, à ce que l'on croit, en la poſſeſſion de l'empereur. Quant au Portrait au miroir, que Meſſer Pietro d'Arezzo montrait, comme une choſe rare, aux voyageurs étrangers qui traverſaient ſa ville, il eſt paſſé depuis entre les mains de Valerio de Vicence, graveur en criſtaux, & il ſe trouve peut-être encore chez Aleſſandro Vittoria, ſculpteur vénitien, élève de Jacopo Sanſovino.

« Pendant ſon ſéjour à Rome, Mazzuoli voulut voir toutes les ſculptures & les peintures anciennes & modernes que renferme cette ville. Il avait ſurtout une vénération particulière pour les œuvres de Raphaël & de Michel-Ange Buonarroti. Il réuſſit ſi bien à imiter le peintre d'Urbin, que l'on dit de Mazzuoli, à cauſe de ſon talent, de ſa grâce & de ſon amabilité, que l'eſprit de Raphaël était paſſé en lui.

Il tira de cette étude le plus grand profit, car une foule de petits tableaux qu'il peignit à Rome, & dont la plupart appartenaient au cardinal Hippolyte de Médicis, font vraiment merveilleux. On cite furtout l'Annonciation, qu'il exécuta pour Meffer Agnolo Cefis. De lui eft encore un tableau contenant la Vierge accompagnée du Chrift, de faint Jofeph & de quelques petits anges. Cette compofition, qui brille par l'expreffion des têtes non moins que par la beauté du coloris & le fini du travail, était autrefois chez Luigi Gaddi, qui a dû la tranfmettre à fes héritiers.

« Le fignor Lorenzo Cibo, capitaine de la garde du Pape, ayant entendu vanter le mérite de notre artifte, lui commanda fon portrait qui eft plutôt vivant que peint. Francefco eut enfuite à faire, pour Madonna Maria Bufalina de Città-di-Caftello, un tableau deftiné à une chapelle de San-Salvatore-del-Lauro. Il y repréfenta la Vierge & le Chrift enfant dans une gloire, en bas faint Jérôme endormi, & faint Jean un genou en terre & tendant les bras vers le Sauveur. Par malheur, l'achèvement de cet ouvrage fut arrêté, l'an 1527, par le fac de Rome qui non-feulement mit les arts en fuite pendant un temps, mais encore caufa la mort de bien des artiftes. Peu s'en fallut que Francefco lui-même n'y perdît la vie. Lorfque le pillage commença, il était abforbé par fon travail au point qu'il ne put en être diftrait par le

bruit que firent des Allemands en envahiſſant ſa maiſon. Ces ſoldats pénétrèrent dans ſon atelier & reſtèrent tellement ſtupéfaits de ſa tranquillité & de la beauté de ſon tableau, qu'ils le laiſſèrent continuer en braves gens qu'ils étaient. Ainſi, pendant que la rage impie des Barbares dévaſtait la pauvre ville & s'attaquait aux choſes ſacrées & profanes, ſans reſpect pour Dieu ni pour les hommes, Franceſco fut admiré & protégé par ces Allemands. Pour toute rançon, il donna à l'un d'eux, qui était grand amateur de peinture, une foule de deſſins à la plume & à l'aquarelle. Mais, un peu plus tard, il faillit ne pas ſe tirer auſſi heureuſement d'embarras: étant allé à la recherche de quelques amis, il fut pris par d'autres ſoldats, qui ne le lâchèrent qu'après l'avoir dépouillé du peu d'argent qu'il avait.

« L'oncle de Franceſco, voyant que la captivité du Pape & la ruine à peu près complète de Rome détruiſaient toutes les eſpérances de gloire & de fortune de ſon neveu, le renvoya à Parme. Quant à lui, il reſta encore quelques jours à Rome, où il dépoſa le tableau de Madonna Maria Bufalina chez les religieux de Pace, qui l'ont conſervé maintes années dans leur réfectoire, juſqu'à ce que Meſſer Giulio Bufalini l'eût tranſporté dans leur égliſe de Città-di-Caſtello.

« Dans ſon voyage, Franceſco fut retenu pluſieurs mois à Bologne par divers amis, & ſurtout par un ſellier parmeſan avec lequel il était intimement lié.

Pendant fon féjour dans cette ville, il fit graver quelques eftampes en clair-obfcur, & entre autres un Diogène & le Martyre de faint Pierre & de faint Paul. Il prépara encore une foule de deffins qu'il voulait faire graver fur cuivre par un certain maeftro Antonio, de Trente, qu'il avait pris chez lui à cet effet; mais il ne pourfuivit pas alors ce projet, parce qu'il fut forcé d'exécuter quantité de tableaux & d'autres ouvrages pour des gentilshommes bolonais.

« La première peinture que l'on vit de fa main à Bologne eft à San-Petronio, dans la chapelle des Monfignori: elle repréfente faint Roch au milieu des fouffrances que lui caufe la pefte, adreffant des actions de grâces à Dieu, comme les juftes qui remercient le Ciel des calamités qui leur adviennent.

« Francefco introduifit dans ce tableau le portrait de Sabbrizio de Milan, qui le lui avait commandé, & de plus un chien qui paraît vivant, & un magnifique payfage. Il fit enfuite pour l'Albio, médecin parmefan, une Converfion de faint Paul avec un grand nombre de figures, & pour fon ami le fellier une Madone accompagnée de quelques perfonnages d'une beauté extraordinaire. Pour le comte Giorgio Manzuoli il peignit un autre tableau, & pour maeftro Luca dai Leuti deux toiles à la gouache couvertes de charmantes figurines.

« A cette époque, le graveur Antonio de Trente, dont nous avons parlé plus haut, profita un matin

du moment où Francefco était encore au lit pour lui forcer un bahut & lui voler tous fes cuivres & fes bois gravés, ainfi que tous fes deffins; puis il prit la fuite avec ce butin, fans qu'on ait jamais fu ce qu'il était devenu. Toutefois Francefco retrouva fes planches qu'Antonio avait dépofées chez un de fes amis à Bologne, probablement avec l'intention de venir les prendre plus tard; mais les deffins furent à jamais perdus.

« Défolé de cette méfaventure, Francefco, pour gagner quelque argent, fit le portrait de je ne fais quel comte bolonais, & peignit enfuite la Madone avec le Chrift tenant un globe. La Vierge eft raviffante de beauté, & l'Enfant plein de naturel: Francefco poffédait en effet au fuprême degré l'art d'imprimer à fes figures d'enfants cette vivacité mêlée de fineffe & de malice qui eft fouvent le partage de leur âge. Il couvrit la Vierge d'une robe bizarre, dont les manches étaient d'une étoffe tirant fur le jaune & prefque chamarrée d'or. Ce vêtement fort gracieux donne aux chairs une vérité & une délicateffe extrêmes; ajoutons que la manière dont les cheveux font exécutés ne laiffe rien à défirer. Ce tableau était deftiné à Meffer Pietro Aretino; mais le pape Clément étant venu dans ce temps à Bologne, Francefco le lui offrit; puis, n'importe par quel hafard, il tomba entre les mains de Meffer Dionigi Gianni, lequel l'a légué à Meffer Bartolommeo fon fils qui

le poſſède aujourd'hui, & l'a ſi ſouvent prêté qu'il en a été fait cinquante copies, tant ce chef-d'œuvre eſt eſtimé !

« Pour les religieuſes de Santa-Margherita de Bologne, Franceſco conduiſit à fin un tableau qui repréſente la Vierge, ſainte Marguerite, ſainte Pétrone, ſaint Jérôme & ſaint Michel : cette compoſition eſt grandement admirée, & à bon droit, car elle ne le cède à aucune des productions de notre artiſte. Il fit encore beaucoup de gracieux deſſins, particulièrement pour Girolamo del Lino & pour l'orfévre Girolamo Faginoli qui voulait les graver ſur cuivre.

« Franceſco peignit d'après nature le portrait de Bonifazio Gozzadino & celui de ſa femme, mais ce dernier reſta inachevé. Il ébaucha auſſi une Madone qui plus tard fut vendue, à Bologne, à Giorgio Vaſari qui la conſerve avec une foule de nobles peintures, de ſculptures & de marbres antiques, dans ſa maiſon d'Arezzo.

« Lorſque Charles-Quint vint à Bologne pour ſon couronnement, Franceſco aſſiſta pluſieurs fois en ſpectateur à ſes repas, & fit enſuite de mémoire ſon portrait dans un grand tableau à l'huile, où il le repréſente avec une Renommée qui le couronne de lauriers, & un jeune Hercule qui lui offre le globe. Franceſco montra cette peinture au pape Clément VII, qui en fut tellement ſatisfait qu'il ordonna à l'évêque de Vaſona de la préſenter avec l'auteur à

Charles-Quint. Sa Majeſté fut enchantée du tableau, & manifeſta le déſir de le garder; mais Franceſco, mal conſeillé par un ami malveillant ou maladroit, prétendit qu'il n'était pas fini & le remporta, de ſorte qu'il n'en retira point la récompenſe qu'il aurait ſans aucun doute obtenue s'il l'eût laiſſé à Sa Majeſté. Ce portrait tomba entre les mains du cardinal Hippolyte de Médicis, qui le donna au cardinal de Mantoue. Il eſt aujourd'hui dans la galerie du duc du même nom, en compagnie d'une multitude de belles & nobles peintures.

« Après avoir été ſi longtemps éloigné de ſa patrie, Franceſco répondit enfin aux ſollicitations de ſes parents, & revint à Parme, riche de ſcience & d'amis, mais pauvre d'argent. Dès qu'il fut arrivé, on le chargea de peindre à freſque, dans l'égliſe de Santa-Maria-della-Steccata, une voûte immenſe, & de plus un arc par lequel il débuta comme offrant le moins de difficultés. Il y fit ſix figures admirables, deux coloriées & quatre en clair-obſcur, entre leſquelles il plaça de magnifiques ornements dont le milieu était occupé par des roſaces qu'il eut la fantaiſie d'exécuter lui-même en cuivre, ce qui lui donna beaucoup de mal.

« Dans le même temps il peignit, pour ſon intime ami le cavaliere Baiardo, gentilhomme parmeſan, un Cupidon qui prépare ſon arc & aux pieds duquel ſont deux enfants aſſis dont l'un rit & l'autre pleure.

Le premier tire le fecond par le bras & veut lui faire toucher du doigt Cupidon, mais le petit peureux craint de fe brûler aux feux de l'Amour. Cette ingénieufe compofition eft d'un coloris fi fuave, d'une grâce fi raviffante, qu'elle n'a point ceffé d'être admirée & imitée par les artiftes & les amateurs. Elle eft dans le cabinet de l'héritier du cavaliere Baiardo, le fignor cavaliere Marc'-Antonio Cavalca, lequel a raffemblé quantité de deffins de Francefco, tous très beaux & très achevés. Nous en dirons autant de ceux du même auteur que nous avons dans notre collection, & nous citerons entre autres le Martyre de faint Pierre & de faint Paul, qui fut gravé fur bois & fur cuivre à Bologne, comme nous l'avons déjà dit.

« Pour l'églife de Santa-Maria-de'-Servi, Francefco entreprit un tableau repréfentant la Vierge tenant fur fes bras fon Fils endormi ; à fes côtés font plufieurs Anges, dont l'un porte une urne de criftal dans laquelle brille une croix que contemple la Madone. Cet ouvrage, malgré fa grâce & fa beauté, ne contenta point Francefco, qui le laiffa inachevé.

« Francefco commença vers cette époque à abandonner fes travaux de la Steccata, ou du moins à les traîner tellement en longueur qu'il était évident qu'il ne marchait plus qu'à contre-cœur. Il avait jeté de côté la peinture pour fe livrer à l'étude de l'alchimie, avec l'efpoir de devenir bientôt riche en congelant

le mercure. Au lieu de chercher de belles inventions avec ſes pinceaux & ſes couleurs, il s'alambiquait le cerveau depuis le matin juſqu'au ſoir à manipuler du charbon, du bois, des cornues & d'autres ſemblables babioles, qui lui faiſaient dépenſer en un jour plus qu'il ne gagnait dans une ſemaine à la chapelle de la Steccata ; & comme il n'avait pas d'autres moyens de ſubſiſtance que ſa palette, ſes fourneaux abſorbaient peu à peu toutes ſes reſſources. Le pis de ſon affaire fut que la confrérie de la Steccata, qui l'avait payé à l'avance, voyant qu'il avait complètement ceſſé de travailler, lui intenta un procès : il ne s'en tira qu'en ſe ſauvant une nuit avec pluſieurs amis à Caſal-Maggiore. Il y oublia quelque temps l'alchimie & y fit, pour l'égliſe de Santo-Stefano, la Vierge planant dans les airs au-deſſus de ſaint Jean-Baptiſte & de ſaint Etienne. Il peignit enſuite une Lucrèce : ce morceau divin eſt le dernier & l'un des meilleurs qu'il ait produits ; on ne ſait où il eſt aujourd'hui.

« On compte encore, parmi les ouvrages de Franceſco, un tableau de Nymphes qui eſt maintenant chez Meſſer Nicolo Buſalini, à Città-di-Caſtello, & un groupe d'Enfants au berceau qui ſe trouve également à Città-di-Caſtello, & qui fut fait pour la ſignora Angiola de' Roſſi, de Parme, femme du ſignor Aleſſandro Vitelli. Franceſco finit par retourner à l'alchimie & par n'avoir plus d'autre penſée, comme tous ceux qui ont le malheur de mordre à

cette déteſtable folie. Sa figure, ſi noble & ſi élégante, prit, ſous une barbe hériſſée & ſous une longue chevelure en déſordre, un aſpect ſauvage & miſérable : il aurait été impoſſible de reconnaître le Franceſco d'autrefois. Enfin la mélancolie s'empara de lui, ſa ſanté s'altéra, & il fut attaqué d'une fièvre grave compliquée d'un cruel flux de ſang qui le conduiſit en peu de jours au tombeau. Tels furent ſes derniers jours dans ce monde, dont il ne connut que les dégoûts & les ennuis.

« Il voulut être enterré dans l'égliſe des Servites appelée la Fontana, & ſituée à un mille de Caſal-Maggiore. Suivant ſa volonté, il fut enſeveli nu & avec une croix de cyprès ſur la poitrine. Il mourut le 24 août 1540. La grâce ſingulière qu'il fut imprimer à ſes productions rendit ſa perte bien regrettable. »

Mais les œuvres de ce grand homme ne ſont pas deſcendues dans la tombe avec lui; elles ſont reſtées comme un témoignage de ſon talent, de ſon génie, & la place qu'elles occupent dans les divers Muſées de l'Europe lui aſſurent un rang diſtingué parmi les plus grands artiſtes de l'antique Italie.

Parme poſſède, du Parmeſan, un Baptême de Jéſus-Chriſt, un ſaint Bernardin, un Moïſe, une Sainte-Famille, la Vierge & l'Enfant Jéſus, l'Entrée de Jéſus-Chriſt dans Jéruſalem, eſquiſſe à l'huile ſur papier; Naples, une Annonciation, une ſainte

Claire, une ſainte Famille, une Allégorie, une Lucrèce, & divers portraits; Rome, la Vierge, la Crèche, un ſaint Jean-Baptiſte; Florence, le portrait d'une Eſclave turque, une Vierge allaitant, une ſainte Famille avec Madeleine & Zacharie, la Vierge au long col; Londres, Viſion de ſaint Jérôme, Mariage de la Vierge, une ſainte Famille avec Anges; Dreſde, la Vierge & l'Enfant entourés de Saints, Jupiter & Ganymède, la Vierge & l'Enfant Jéſus adoré par le donateur du tableau; Milan, divers tableaux; Bologne, la Vierge, l'Enfant Jéſus, ſainte Marguerite, & autres Saints; Madrid, une ſainte Famille, une ſainte Barbe, un Portrait d'homme; Paris, une ſainte Famille, une ſainte Marguerite careſſant l'Enfant Jéſus; Munich, une Vierge allaitant; St-Péterſbourg, un Mariage de ſainte Catherine, une tête de la Vierge, Jéſus-Chriſt mis au tombeau; Vienne, l'Amour avec ſon arc, le portrait de Malateſta Baglioni, une ſainte Catherine, le portrait du Peintre & divers portraits; Berlin, un Baptême du Chriſt.

La famille des Mazzuoli fut pour Parme ce que celle des Abbate fut pour Modène, une pépinière d'artiſtes qui de père en fils ſe ſont ſuccédé pendant pluſieurs années.

Après Franceſco, paraît Mazzuoli, ſurnommé Erbète, ainſi nommé parce qu'il réuſſiſſait mieux à peindre les plantes que les figures. Nous ſommes encore obligé de ſignaler une erreur plus groſſière

de l'auteur du *Dictionnaire des Peintres* & des annotateurs du Vafari, qui font naître Mazzuoli Erbète en 1505 & le donnent pour père au Parmefan, auquel ils affignent l'année 1503 pour date de naiffance.

Quoi qu'il en foit de la filiation de Mazzuoli Erbète, nous le tenons, d'après fes biographes, comme plus habile dans le payfage que dans l'hiftoire; il ne femble même pas qu'il ait laiffé aucun ouvrage de genre qui lui mérite une mention particulière.

C'eft vers la première décade du XVI[e] fiècle qu'il faut placer l'apparition du maître des peintres, du véritable chef de l'école de Parme, le Corrége.

C'eft en lui que cette école fe perfonnifie; il en eft l'âme, comme il eft un des principaux types de la peinture italienne. Supérieur à tous fes contemporains par fon ftyle, par un genre nouveau qu'il imprime à l'art, il eft impoffible d'établir entre lui & les plus grands maîtres des écoles italiennes un parallèle qui puiffe fe foutenir. S'il n'eft pas poffible, comme le remarquent très bien les annotateurs du Vafari, de créer un rapport précis entre un peintre & un muficien, par exemple entre Raphaël & Mofart, comment mefurer les proportions du talent entre deux peintres dont l'excellence confifte dans des qualités perfonnelles originales, & par conféquent diverfes? Cependant l'hiftorien & le fentiment

perſévérant des artiſtes ont toujours élevé au-deſſus de la foule, quelque brillante qu'elle ſoit, certains hommes dont le génie eut le privilége de repréſenter diſtinctement certaines perfections. Le Corrége eſt un de ces hommes; c'eſt, avec Michel-Ange, Raphaël, le Vinci & Titien, une de ces individualités les plus caractériſées de l'école italienne, celui qui y a le mieux marqué ſa place, comme le Pouſſin, Rembrandt, Rubens, Velaſquez & Murillo dans d'autres écoles.

Avant le Corrége il y avait eu, comme partout, des artiſtes à Parme & dans ſes alentours. Nous avons remarqué que, dès l'aurore du XIII[e] ſiècle, on y peignait déjà des ſujets d'hiſtoire, &, au rapport du P. Affo, on orna, en 1260, le presbytère de peintures fort remarquables pour ce temps. Le XIV[e] & le XV[e] ſiècle fournirent pluſieurs peintres diſciples en général des écoles voiſines, élèves du Francia, du Mantegna ou du Bellini. Au milieu du XV[e] ſiècle, une famille nombreuſe & bien célèbre depuis, celle des Mazzuoli, jouiſſait à Parme d'une grande conſidération. Cependant le jeune Antonio Allegri fut choiſi de préférence pour exécuter les peintures de San-Giovanni & de San-Paolo, œuvres qui aſſurent à leur auteur une gloire auſſi durable que les monuments qui les renferment, & qui déterminèrent dès ce moment la création, à Parme, d'une école nouvelle.

Ce n'eſt pas ici le lieu d'examiner le ſtyle du Corrége & des nombreux imitateurs qu'il a eus; ſtyle admirable par la grâce & l'expreſſion des figures, la ſcience des raccourcis, la tranſparence des demi-teintes, la richeſſe des tons & un empâtement particulier. A la fin du XVIe ſiècle, ſiècle à jamais mémorable pour les arts, l'éducation d'un artiſte n'était pas complète s'il n'avait pas copié quelques peintures du Corrége, & l'on dit que l'école des Carrache dut en partie l'habileté de ſa pratique à l'étude des œuvres de ce grand homme.

Tous les auteurs qui ont écrit la vie du Corrége ont puiſé leurs documents à des ſources ſûres, à des chroniques vraies ſans doute; il y a cependant dans leur narration une telle diſparité que, pour être dans le vrai, on ne ſait pour laquelle ſe prononcer: les uns le diſent riche, les autres le font pauvre; ceux-là lui donnent une race noble, ceux-ci le font naître parmi les roturiers; mais un point ſur lequel ils s'accordent tous, c'eſt celui de ſon mérite, de ſon talent au-deſſus de tout éloge. Pour nous, qui n'avons point la prétention de dire ſur cet homme admirable des choſes nouvelles, nous nous bornerons à puiſer dans Vaſari, dans Lanzi & pluſieurs autres auteurs qui ont écrit ſur ce maître, les renſeignements que nous y trouverons: heureux ſi, par une compilation que nous avouons d'avance, nous réuſſiſſons à donner ſur cet artiſte une notice aſſez complète.

La biographie d'Antonio Allegri eft une de ces vies particulières qui fe rencontrent rarement fous la plume, & qui offrent de falutaires & utiles enfeignements fous plufieurs points de vue de la morale.

Si on le fuppofe riche, on trouvera le Corrége admirable par les productions qu'il a faites & qu'on voit rarement fortir de la main de l'opulence, trop portée à s'affranchir des combinaifons qui fatiguent l'efprit & dont elle n'a que faire. Si on le fuppofe pauvre, on le jugera infiniment fupérieur au refte des peintres; car, pour arriver au degré de perfection qu'il a atteint, que de peines, de veilles, que de travail de corps & d'efprit ne lui a-t-il pas fallu! que de facrifices pécuniaires pour fe procurer les couleurs les plus belles, les pinceaux les plus fins & les plus délicats! Car, dit Mengs, il n'employait que ce qu'il y avait de mieux dans ces deux matières premières de l'art. Jeune homme, il fera le modèle de toutes les vertus civiles & filiales & de tous ceux qui, riches ou pauvres, afpirent à fe faire un nom dans le monde & à le tranfmettre à la poftérité. Homme marié, père de famille, il fera encore un exemple à propofer, par le zèle qu'il apporte à fubvenir aux befoins de fes enfants pour lefquels il fe confume de peines & de travail & s'immole, en quelque forte, quand il ne peut plus rien pour leur bien-être.

Le favant Jacques Merault Dauffi a fait fur les hommes d'Italie, célèbres dans les arts, des réflexions

d'une haute philofophie. Nous ne croyons pas pouvoir fournir à notre fujet une introduction plus noble que celle qu'il nous préfente, auffi nous la donnons textuellement : « Le Corrége, dit-il, a laiffé un nom que le talent & le malheur ont rendu célèbre, & que la noble pitié humaine a environné d'un jufte refpect. On ne peut aborder la vie de cet homme fans être vraiment ému : le cœur palpite d'une émotion violente devant cette mâle figure, devant ce grand artifte qui a fupporté tant de mifères & que la mifère a couché dans le tombeau. Si l'hiftoire eft le fymbole de la fouffrance & de la réfignation humaines, c'eft furtout dans la vie des artiftes que ce fymbole eft vifible & frappant de vérité : douloureufe laffitude de l'intelligence qui enfante; poignantes anxiétés du cœur que la fotte vanité froiffe & que l'infolente groffièreté humilie & décourage; mifères & continuelles privations du corps qui s'attache & quelquefois meurt à la befogne; triple cercle infernal par lequel paffe un homme; creufet terrible où s'épure la penfée, mais où les forces phyfiques fe confument; duel à mort entre l'âme & la matière, entre le génie & les douleurs ! »

Le favant Lanzi a voulu diffiper les nuages qui couvrent l'enfance du Corrége, mais c'eft à peine fi la tradition laiffe flotter un jour voilé & fugitif fur l'origine & les premières années de ce grand peintre. C'eft avec fes œuvres que les hiftoriens ont

recompoſé ſa vie ; mais il paſſe comme un voyageur qui deſcend le ſoir dans une hôtellerie, s'en va le lendemain, ne laiſſe que ſon nom & emporte le ſecret de ſa famille. Comme ce grand-prêtre qui bénit Abraham au retour de ſon expédition contre les Elamites, & dont on ignore la famille, Corrége n'eut point de parenté ; mais il était inveſti d'un ſacerdoce, & il le rempliſſait depuis qu'il lui était échappé cette parole prophétique : « Et moi auſſi je ſuis peintre ! » Ne fouillons point le myſtère de la vie du Corrége ; n'importe de quel point du ciel viennent le vent ſalutaire & la roſée pure ! Le génie eſt l'enfant de l'humanité.

La tradition contemporaine & populaire raconte univerſellement ſa ſolitude, ſa miſère, ſa mort touchante & prématurée.

Son caractère fut timide, dit Vaſari, & il ruina ſa ſanté pour nourrir ſa famille. Mais par quelles épreuves a paſſé ſon enfance, mais quelles luttes ont ſignalé ſes premières années? on ne le ſait pas ; il paraît avec ſes œuvres, comme Homère avec ſon poème. On a eſſayé de le dépoſſéder de ſa pauvreté qui, aujourd'hui, couronne ſon talent de ſa preſtigieuſe auréole ; on a beau faire, la tradition eſt déſormais conſacrée, & ce ſera toujours non du riche, mais du pauvre & ſouffrant Correggio que l'écrivain burinera l'hiſtoire. Les noms de Savage écrivant ſur la borne des rues, dans une taverne enfumée & ſur un

papier d'emprunt; de Gilbert mourant à l'hôpital, de Malfilatre expirant ſur la paille de ſon grenier, viennent ſimultanément au ſouvenir devant ſa mélancolique image. Il s'inſpira ſous l'étreinte de la détreſſe, & l'obſtacle n'arrêta pas ſa marche, parce qu'il fallait vivre & qu'il n'était pas ſeul à vivre.

Ce fut en voyant une Madone de Raphaël qu'il reconnut ſon génie, & qu'il en révéla ſa joie dans un cri de conviction & de force. Eſt-ce dans cette révélation auſſi, dans cette vue de la peinture du divin Sanzio, qu'il puiſa la délicateſſe & la grâce de ſon pinceau? Eſt-ce dans ſon admirable nature qu'il trouva ces chaſtes & harmoniques contours qui font tant plaiſir à qui contemple ſes portraits de femmes? Le Carrache diſait : « qu'il ne procède de perſonne, qu'il a tout tiré de ſa tête, tout inventé; qu'il s'appartient tout entier & eſt ſeul original. » En effet les maîtres de cet homme nous ſont inconnus, & lui-même, humble dans ſa vie, dans ſon ambition, n'a point ſoulevé le rideau qui le ſépare de nous.

Quel charme dans ſes images de Vierges! le cœur bat à les contempler. « Il eſt inimitable pour le coloris, diſait Jules Romain, & l'on ſe ſent pris de joie à voir le doux ſourire errer ſur les lèvres de ſes Madones. » On avait mis ſur ſon tombeau : « Qu'un jour les Grâces ayant ſupplié la Divinité de l'Olympe de ne point permettre à une autre main qu'à celle du Corrége de la peindre, la Divinité enleva au ciel

le jeune peintre qui vit de ſes propres yeux, & ſans voile, l'harmonique & virginale beauté des Grâces. »

Sa Nativité, ſon Chriſt au jardin des Oliviers ſont des compoſitions que les artiſtes les plus difficiles n'ont jamais ceſſé d'admirer.

Et cependant l'humiliation ne manqua pas à ſon courage; &, pour que l'ironie fût complète, un hiſtorien eſt allé juſqu'à dire qu'il avait « retrouvé les armoiries du Corrége. » Sont-ce celles de ſa nobleſſe originelle, ou de celle que lui ont méritée ſes œuvres? Les armoiries de la première n'ont jamais exiſté; celles de la ſeconde ſont dans tous les Muſées.

Tandis que Léonard recevait les encouragements les plus flatteurs, que le Sanzio touchait un prix immenſe pour ſes peintures, Antonio, abreuvé de dégoûts par des exigences ſubalternes & outrageantes, abandonnait des ouvrages commencés dont on confiait l'achèvement à un barbouilleur, le Sorajo. « Vous ſavez bien ce qui a été dit au Corrége, faiſait ce dernier prenant de meilleures garanties; je ne veux pas être à la merci de tant de cervelles. » Or l'âme d'Antonio avait été cruellement froiſſée, quand, en examinant les deſſins qu'il lui préſentait, un marguillier lui avait dit : « Eſt-ce un plat de grenouilles que vous voulez peindre? »

Et quelle modicité, quelle parcimonie dans les émoluments accordés à ce grand peintre! Une ſeule figure rapportait au Sanzio autant que recevait le

pauvre Allegri pour ſon immenſe coupole de la cathédrale de Parme. Il donnait ſon tableau du Chriſt agoniſant pour une dette de douze francs environ, & pour ſes longs travaux il recevait des moines en paiement, avec un peu d'argent, des denrées alimentaires indiſpenſables, quelques ſacs de blé & des charges de bois. Eſt-il étonnant qu'il ſoit mort comme la bête de ſomme épuiſée ſous le harnais !

Il ſe trouvait dans une gêne preſſante ; déjà il avait fait le voyage de Correggio à Parme pour toucher une ſomme qui lui était due, & le prieur du couvent avait remis à lui payer ſon ſalaire ; c'était au milieu de l'été, lorſque le ſoleil eſt brûlant & que la pouſſière du chemin, ſoulevée par les voitures & les pieds des chevaux, ſe mêle à la ſueur du front ; Antonio ne craignit pas de faire à pied une route longue & d'une ſeule haleine, n'ayant abſolument pas la plus humble obole qui lui permît de s'arrêter en chemin pour étancher ſa ſoif dans quelqu'une des auberges qui bordent la voie publique. Il arriva exténué ; il attendit. On l'introduiſit enfin auprès du prieur, qui le paya en monnaie de billon. La charge était lourde à porter ; mais ſa famille attendait, & joyeux, du reſte, de pouvoir raſſéréner plus vite le front inquiet & ſouffrant des ſiens, il ne tint aucun compte de ſa fatigue & s'en retourna ſans prendre aucun repos. Il rentra tout haletant. Il but alors imprudemment & à longs traits une eau froide qui le mit au lit avec une fièvre

violente, laquelle termina ſes jours, en 1534. Il avait quarante ans.

Voilà une rapide eſquiſſe de la vie du Corrége : naître, ſouffrir, mourir, telle a été la deſtinée de ce grand homme qu'un génie naturel pour les arts, que ſes vertus domeſtiques feraient à jamais regretter, ſi ſon paſſage ſur la terre, quelque court qu'il ait été, n'était plus que ſuffiſant pour lui aſſurer l'immortalité.

Pour tout autre artiſte, les courtes réflexions que nous venons de donner feraient ſuffiſantes ; pour le Corrége, il faut des détails plus explicites.

Antonio Allegri, dit le Corrége, naquit en 1494, à Correggio, bourgade obſcure du Modenais, devenue depuis lors célèbre, au ſein d'une famille indigente. Un ſilence, qu'on ne s'explique pas de ſa part ni de celle de ſes contemporains, a toujours laiſſé errer ſur ſa parenté, ſur ſa jeuneſſe, un vague incertain qui rend l'apparition de cet homme auſſi myſtérieuſe que les productions de ſon vaſte génie ſont admirables. On s'eſt évertué à lui donner de la naiſſance, & pluſieurs peintres ſe ſont attribué l'honneur d'avoir été ſes maîtres ; les premiers ſont dans l'erreur, & les ſeconds ne peuvent donner aucune preuve. Il devient donc impoſſible de faire connaître quelle a été poſitivement la marche de ce rare génie, quels ont été ſes aides & ſes obſtacles immédiats, ſes principes & ſes procédés. Une bonté d'âme

admirable, une affabilité incomparable, une extrême ſenſibilité pour les maux d'autrui, une ardeur indicible pour le travail, une modeſtie ſans faibleſſe, qui décèle toujours le vrai mérite, un amour paſſionné pour ſon art, tel fut le caractère d'Antonio. Il était mélancolique, & ſe rendait eſclave de ſes travaux. Aucune difficulté ne put jamais l'arrêter &, quelque vaſte que fût une entrepriſe, ſon imagination, plus vaſte encore, la meſurait & l'embraſſait : telles furent les deux plus grandes œuvres qu'il ait produites, les coupoles de St-Jean & de St-Paul.

Il fut le premier qui introduiſit en Lombardie le ſtyle moderne; auſſi penſe-t-on que, s'il lui eût été donné de quitter ſon pays & de voir Rome, il eût enfanté des miracles & ſe fût montré l'oracle de la peinture de ſon ſiècle & des ſiècles à venir. Sans avoir vu les antiques & les bonnes productions modernes, il créa des chefs-d'œuvre; s'il les eût vues, il aurait atteint les dernières limites de l'art. Aucun peintre n'a ſurpaſſé ce divin artiſte dans les raccourcis, dans la perſpective, dans la morbideſſe & le relief, tant ſes carnations étaient pleines de ſoupleſſe & de ſuavité, tant il ſavait donner de grâce & d'élégance à tous les produits de ſon inimitable pinceau.

Le Corrége, ainſi que les autres chefs éminents de l'art, appartient entièrement, par ſa première manière, au ſtyle ancien. Son ſaint Antoine de la galerie de Dreſde en eſt une preuve : on y découvre

tout entières la sèche régularité & la dévote raideur de l'art catholique du moyen-âge, tandis que dans ses ouvrages subséquents il a progressé avec les inspirations que lui fournissait son génie, & il est parvenu aux limites extrêmes de l'art. Où a-t-il puisé les moyens, le secret de cette transformation? c'est un mystère. Le fait est qu'entre le gothique saint Antoine de Dresde, où l'art a tant à gagner, & l'Assomption de la Vierge de Parme, où l'art n'a plus qu'à décroître, le Corrége nous a laissé une série d'œuvres qui toutes annoncent du progrès, & dont la beauté des unes fait pressentir la perfection des suivantes.

Pour avoir une idée exacte du mérite du Corrége, il faudrait pouvoir faire l'analyse des divers ouvrages qu'il a produits, tant dans l'art du modeleur qui ne lui était point inconnu & dans l'architecture, que dans la sculpture & la peinture. Mais ce travail, déjà fait par Mengs, par Lanzi & par le Vasari, ne serait, à nos yeux, qu'une répétition qui n'ajouterait rien à nos renseignements; nous allons nous borner à indiquer les Musées qui renferment ses œuvres, & dans lesquels on peut les étudier.

Le premier ouvrage du Corrége fut un saint Jérôme qu'il peignit à Carpi en 1512, alors âgé de dix-huit ans. Il fit ensuite quelques fresques pour la marquise de Gambara, à Correggio; mais il est fort douteux que ces premières œuvres existent encore.

Parme possède de lui une Ascension & une As-

ſomption en freſques qui ſont des chefs-d'œuvre. Le Muſée de cette ville renferme pluſieurs tableaux, notamment Jéſus-Chriſt portant ſa croix, une Dépoſition, un Martyre de ſaint Placide & de ſainte Flavie, un ſaint Jérôme & une Vierge à la taſſe : ces deux derniers ſont des chefs-d'œuvre. Rome a de lui un Rédempteur, une Danaé, la Vertu entre les Sciences, eſquiſſe inachevée ; Naples, la Vierge & Jéſus, la Madone del Conſiglio, Agar dans le déſert, le Mariage de ſainte Catherine, véritable chef-d'œuvre ; Florence, la Tête coupée de ſaint Jean dans un baſſin ; Dreſde, la Vierge adorant l'Enfant Jéſus, la Vierge & Jéſus ſur un trône & entourés de Saints ; une Madeleine repentante, l'Adoration des Bergers, chef-d'œuvre connu ſous le nom de la Nuit du Corrége ; Londres, Mercure inſtruiſant Cupidon en préſence de Vénus, un *Ecce Homo*, une ſainte Famille, Jéſus-Chriſt au jardin des Oliviers ; Vienne, Jéſus-Chriſt chaſſant les Vendeurs du Temple, Jupiter & Io, Jupiter & Ganymède, Jéſus-Chriſt avec la Croix & la Couronne d'épines ; Berlin, Léda & le Cygne, un Jupiter & Io, Jéſus-Chriſt couronné d'épines ; Munich, la Vierge & l'Enfant Jéſus entourés de deux Saints, une Vierge glorieuſe, une Tête d'Ange à freſque, l'Amour liſant, un Buſte de ſaint Pierre, un *Ecce Homo*, une Tête de Faune ; Madrid, Jéſus-Chriſt & la Madeleine, une Deſcente de Croix, le Martyre de ſaint Placide, une ſainte Famille ; Saint-

Pétersbourg, un Mariage de ſainte Catherine, une Vierge allaitant; Paris, un Mariage de ſainte Catherine, Jéſus-Chriſt couronné d'épines, Jupiter & Antiope.

Après avoir énuméré les longs & glorieux ſouvenirs que nous a légués le Corrége & dont nos Muſées ſe parent avec tant d'orgueil, rendons hommage à ſon immortelle mémoire, en plaçant à côté de lui, mais non ſur le même plan, ſon fils Pomponio Allegri qui ne put recevoir de ſon père que les premiers éléments du deſſin. On ignore à quelles mains fut confiée l'éducation de ce rejeton du grand homme, mais on ſait que, s'il n'égala point le mérite de l'auteur de ſes jours, il fit du moins de grands efforts pour en approcher. La réputation qu'il ſe fit à Parme ſoutint longtemps l'honneur de ſa famille. Il reſte de lui, dans la cathédrale, un tableau ayant pour ſujet les Iſraélites attendant l'arrivée de Moïſe, à qui Dieu remet les Tables de la loi. On y remarque des têtes fort belles, quelques mouvements aſſez ſpirituels, & ſurtout un ton de couleur vrai & animé.

A la même époque qui vit les premiers eſſais du Corrége, parurent: Grandini Georges, que l'on dit élève d'Antonio Allegri; Avaldi Alexandre, élève de Jean Bellini, & auquel on attribue un ſtyle antico-moderne; Daniello, de Parme, qui travailla avec Allegri; Bornabée Pierre, dit della Caſa, élève du Corrége, & auquel on prête un coloris vigoureux que

l'on remarque dans la coupole de la Madone del Quartiere, dans laquelle il a imité le ftyle du Corrége.

Les dernières années du XVI[e] fiècle virent paraître Gatti qui s'établit à Bologne, y fut nommé membre de l'Académie de peinture, & y devint un habile graveur au burin. Mazzuoli ou Mazzola Jérôme, parent & ami du Parmefan, fut un habile imitateur du Corrége. On lui prête beaucoup de facilité, un grand talent pour la perfpective, l'harmonie & la fcience du clair-obfcur. Parme a confervé de fon pinceau le Mariage de fainte Catherine, ouvrage à frefque; Mantoue, la Multiplication des pains, & des frefques, faint Georges adorant la Vierge & l'Enfant Jéfus; Drefde, une Allégorie; Berlin, le Mariage de fainte Catherine; Paris, la Crèche.

Le Lanfranc Giovanni paraît être le dernier peintre marquant que la ville de Parme ait vu naître pendant la durée de fon école. Lanfranc eut cela de commun avec Antonio Allegri, comme avec prefque tous les grands peintres, qu'il naquit d'une pauvre famille. Les grands talents qu'il avait reçus du Ciel pour la peinture ne tardèrent pas à fe manifefter, & il fortit de la condition de valet de chambre chez le comte Horace Scotti, à Plaifance, pour paffer, comme élève, dans l'atelier d'Auguftin Carrache. Après avoir fait d'affez rapides progrès auprès d'Auguftin, Lanfranc vint à Parme pour y étudier les belles peintures du Corrége au grand Duomo : c'eft là qu'il fe

forma à cette manière large & lumineuſe qu'il a ſi bien miſe en pratique dans tous ſes grands travaux. Il avait à peine atteint ſa vingtième année que la mort lui enleva ſon premier maître, qu'il chériſſait comme ſon père. Privé de protecteur, il partit pour Rome où il continua ſes études ſous la direction du frère d'Auguſtin, Annibal Carrache, qui peignait alors ſa célèbre galerie de Farnèſe. Lanfranc l'aida beaucoup dans pluſieurs parties de ce grand ouvrage. Les premières peintures à freſque qu'il fit pour ſon compte, peu de temps après ſon arrivée à Rome, furent pluſieurs compoſitions que le cardinal Sanneſſe, charmé de la facilité de ſon pinceau, lui commanda. A la mort de ſon ſecond maître, Lanfranc repartit pour Parme & y reſta deux ans. De retour à Rome, il ſe fixa dans cette capitale & ſe vit chargé de pluſieurs grands travaux qui mirent le ſceau à ſa réputation.

Nous ne dirons pas tout ce que Lanfranc entreprit & exécuta dans les égliſes de Ste-Marie-Majeure, de St-Auguſtin & à Monte-Cavallo, par ordre du pape Paul V; nous dirons ſeulement que ſon rare talent lui valut la préférence, de la part des Pères Théatins, ſur un grand nombre de concurrents, pour peindre la fameuſe coupole de leur égliſe de St-André-della-Valle. Cette vaſte compoſition, à l'achèvement de laquelle l'artiſte employa plus de quatre années, fait époque dans l'hiſtoire de l'art.

Elle repréſente le Ciel dans toute ſa gloire : la lumière principale qui jaillit de la figure du Chriſt, placé au milieu du dôme, répand ſes rayons avec un éclat éblouiſſant ſur tous les groupes; enfin toutes les figures des différents plans ſont diſtribuées avec un art ſi admirable, qu'elles paraiſſent de grandeur naturelle, quoique celles du premier plan aient plus de vingt pieds de proportion.

Après avoir orné de ſes peintures pluſieurs égliſes & pluſieurs palais de Rome, Lanfranc voyagea en Italie & fut reçu partout avec enthouſiaſme. Il travaillait à Naples, où il avait remplacé le Dominiquin, & où il ſe fit admirer par ſes coupoles du Jéſus & du Tréſor de ſaint Janvier, lorſqu'il fut obligé de retourner à Rome pour aſſiſter à la cérémonie de la priſe du voile religieux par une de ſes filles. L'inſurrection qui chaſſa les Eſpagnols de Naples, en 1646, l'ayant empêché de retourner à Naples, il reſta à Rome & entreprit les grands travaux de St-Charles-des-Catinares. Ces ouvrages terminés, on les découvrit le 27 novembre 1647, jour de la fête du Saint; mais Lanfranc n'eut point le bonheur de jouir de ſon triomphe : il mourut le jour même, à l'âge de 66 ans.

Lanfranc peut être regardé comme un des géants de la peinture. Ce célèbre nourriſſon des Carrache ne s'attacha point uniquement au goût que lui avaient inſpiré ſes maîtres, il ſe fraya une route nouvelle &

ſe créa un genre à lui. Les ouvrages d'une proportion ordinaire ne ſuffiſaient point à ſon enthouſiaſme ; il lui fallait les édifices les plus élevés pour que ſon génie fût à l'aiſe, & c'eſt avec l'air, pour nous ſervir de cette expreſſion, qu'il terminait ſes ouvrages. Mais, bien qu'il jugeât les figures coloſſales comme ſeules dignes de ſon pinceau, Lanfranc ne conſerva pas moins la pureté, la grandeur & la nobleſſe des formes qu'il devait aux ſavants principes des Carrache. S'il ne s'acquit pas autant de gloire par ſes tableaux de moindre dimenſion que par ſes compoſitions aériennes, il en exécuta pourtant de très beaux & qui euſſent ſuffi pour aſſurer la réputation d'un autre peintre.

Fort peu d'artiſtes ont acquis autant de célébrité & autant d'honneurs que Lanfranc. Créé chevalier par le pape Urbain VIII, il en fut comblé de richeſſes, & trouva le dédommagement de ſes veilles & de ſes fatigues au ſein de ſa famille, près d'une épouſe vertueuſe, entouré d'enfants reſpectueux, qui, joignant le goût de la muſique à celui de la poéſie, prenaient plaiſir à charmer ſon exiſtence. Malheureuſement toujours de quelque côté la médaille préſente un pâle reflet : cet homme ſi grand dans les arts, ſi bon dans la vie privée, ne ſut pas ſe défendre de la jalouſie, & la poſtérité eſt en droit de lui reprocher d'avoir ſouvent abreuvé de chagrin l'âme ſenſible du Dominiquin, tache imprimée à ſa

mémoire, & que ne rachètent ni la grandeur de fon talent, ni l'éclat de fa renommée. Rome poffède de ce grand peintre un faint Pierre, une Cléopâtre, une Galathée, une fainte Dorothée, le Souper d'Emmaüs, Herminie & le Berger, frefques; Florence, une Madeleine, faint Pierre pleurant, faint Pierre auprès de la Croix, fainte Marguerite; Londres, une Tête de Saint; Amfterdam, un faint Pierre & faint Jude, un faint Jean-Baptifte; Drefde, faint Pierre pleurant fon péché; Naples, quatre Vieillards, une Herminie, la Cène de Jéfus-Chrift dans le Défert, l'Ame de fainte Marie l'Egyptienne tranfportée au Ciel, la Vierge délivrant une âme du Purgatoire, chef-d'œuvre; Munich, l'Ange indiquant la fource à Agar, Jéfus-Chrift aux Oliviers, une *Mater dolorofa;* Berlin, faint André devant la Croix; Madrid, l'Entrée de Conftantin à Rome, les Funérailles de Jules-Céfar, les Soldats romains après une Victoire, un Combat de Gladiateurs, un Simulacre de Combat naval, un Empereur romain confultant les arufpices; Paris, une Agar au Défert, un faint Pierre, un faint Pierre & faint Paul, un Couronnement de la Vierge; Vienne, une Apparition de la Vierge aux faints ermites Paul & Antoine.

Tous ces ouvrages de Lanfranc fe font remarquer par fa manière facile & grande, par la nobleffe des figures & des pofes, par des maffes amples & bien divifées de lumière & d'ombre, par des draperies



heureuſes, par une harmonie délicieuſe dans les couleurs, par ſes beaux raccourcis & ſes contraſtes ſavants; qualités éminentes dans un artiſte, & que Lanfranc doit à l'étude du Corrége.

Pour terminer le XVIe ſiècle, il nous reſte à parler d'Amidano Pomponio, auquel on prête un ſtyle noble & hardi, & dont on cite un tableau qui eſt à la Madone del Quartiere; de Martini, fort en crédit de ſon temps, employé à St-Jean & à la Steccata.

La fin de ce ſiècle fut auſſi pour Parme le commencement de la décadence de ſon école. N'ayant plus de maîtres renommés, on appela divers peintres des villes voiſines: le Sammacchini, Ercole Procaccini, Ceſare Aretuſi, & enfin les Caracci. En 1580, Annibal était à Parme devant les œuvres du Corrége, copiant & méditant ſon ſtyle. Parme fut alors envahie par l'école éclectique des Bolonais, & les jeunes artiſtes, natifs de cette ville, s'attachant aux principes des nouveaux maîtres, perdirent peu à peu les grandes & nobles traditions du Corrége & du Parmeſan.

Ainſi finit la glorieuſe école de Parme par la conquête des Bolonais, & plus tard, au XVIIIe ſiècle, par la fondation d'une académie, tombeau de l'inſpiration & de la réflexion qui avaient ſoutenu ſa gloire pendant toute ſa durée.

Le XVIIe ſiècle n'offrit plus à Parme que quelques médiocrités, parmi leſquelles on voit cependant

briller de temps en temps quelques génies, rendus plus éclatants par l'obſcurité de cette nuit ſans étoiles. De ce nombre fut un Oddi Mauro, penſionnaire de la cour de Parme, à Rome, chez Berettini, & qui peignit à la ſatisfaction du ſouverain, à ſa maiſon de plaiſance de Colorno, & orna pluſieurs égliſes de ſes tableaux d'autel; mais il paraît que notre artiſte ambitionna moins la gloire de peintre que celle d'architecte.

Après Oddi, paraît Ilario Spolverini, élève de mérite du vénitien Franceſco Monti. Spolverini ſe fit un nom en peignant des batailles dont on fait un grand cas : on diſait que les ſoldats du maître menaçaient, mais que ceux de l'élève tuaient. Ce peintre ſemble avoir eu un talent particulier pour les ſcènes tragiques, car on a de lui des peintures d'aſſaſſinats qui ne le cèdent en rien à ſes batailles. Les œuvres de ce peintre plaiſaient infiniment au duc François. Spolverini a laiſſé, en outre, pluſieurs ouvrages aſſez conſidérables, à l'huile & à freſque, dans la cathédrale & à la Chartreuſe.

Ruta Clément fut élève de Spolverini & de Cignani, à Bologne. De retour dans ſa patrie, il conſacra ſes talents au ſervice de l'infant Charles de Bourbon qu'il ſuivit à Naples & qu'il ſervit tant que l'uſage de la vue le lui permit.

A Ruta, le *Dictionnaire des Peintres* donne pour ſuivant l'abbé Peroni Joſeph, élève de Torcelli &



de plusieurs autres maîtres qui réussirent à lui communiquer un assez bon dessin, mais non assez de goût pour distinguer le vrai du faux, dans le coloris. Il paraît cependant qu'il a laissé quelques bons ouvrages : car on cite le saint Philippe que l'on voit à Milan, dans l'église de San-Satiro; quelques autres œuvres en fresques chez les Pères de l'Oratoire, à Turin, & un tableau d'autel représentant Jésus crucifié, qui seul lui mérite une place parmi les artistes de son époque.

Les dernières années du XVII[e] siècle virent paraître, à Parme, un certain Rigi, artiste de fleurs & de fruits, qui ne manquait pas de mérite en ce genre de peinture; un Parmigiano Fabrice, paysagiste, qui travaillait avec sa femme Hippolyte, allant de ville en ville, jusqu'à ce qu'il fût arrivé à Rome. Son style était plus idéal que vrai, mais il était spirituel & soigné.

Enfin, un Galti Antoine, architecte décorateur, qui se rendit en Allemagne, occupa la place de son père auprès de l'empereur Charles VI, & mourut à Milan. On lui attribue une composition riche, une grande facilité, mais on lui reproche un manque de goût & de correction qui nuisait à tous ses ouvrages.

Telle a été la fin de cette école qui, après avoir jeté un grand éclat, s'est peu à peu anéantie, soit

parce que les génies éminents, qui l'avaient portée ſi haut, n'ont pas eu de ſucceſſeurs, ſoit parce qu'il en eſt des arts comme de tous les produits humains qui ſont ſoumis aux viciſſitudes de la fortune.



DE L'ART A PLAISANCE.

MOINS bien partagée que les villes voiſines Parme & Modène, ſous le rapport du nombre des artiſtes & de leur mérite, Plaiſance n'en a cependant pas été totalement dépourvue. Elle a vu paraître quelques peintres auxquels nous ne pouvons donner le titre d'artiſtes, à cauſe de leur peu de célébrité & du petit nombre d'œuvres qu'ils ont léguées à la poſtérité.

Le premier dont il eſt parlé dans Lanzi eſt un Girolamo da'Leoni qui peignait, au temps des Campi, avec Cunio, de Milan, vers les premières années du XVIIᵉ ſiècle.

Vers le milieu de la première moitié de ce même ſiècle parut un Bartolommeo Baderna, élève du chevalier Ferrante.

Le troiſième peintre de Plaiſance fut Pierantonio Avanzati, élève de Franceſchini de Bologne, auquel Lanzi refuſe la moindre faculté d'invention & qu'il fait le très humble copiſte des deſſins de ſon maître.

Après celui-ci vient Felice Boſelli dont Adolphe

Siret ne parle pas, & qui n'eut que le talent de copier ſi parfaitement les peintres anciens, qu'il trompait les yeux les mieux exercés. Cependant on lui attribue quelque mérite dans l'imitation des animaux, tantôt couverts de leur peau, tantôt dépouillés, & dans celle des oiſeaux & des poiſſons qu'il diſpoſait avec ordre & qu'il coloriait avec aſſez de vérité.

Vient enſuite, dans cette courte liſte des peintres de Plaiſance, un Giulio Mazzoni, élève de Daniele & de Giorgio Vaſari. Daniele lui apprit à employer le ſtuc, & il égala bientôt ſon maître dans ce genre. Par ordre du cardinal Capodiferro, il orna l'intérieur de ſon palais. Il fit enſuite quelques ouvrages non-ſeulement en ſtuc, mais à freſque & à l'huile, qui lui ont mérité de juſtes éloges & qui faiſaient preſſentir en lui un peintre d'une grande eſpérance pour l'honneur de ſon pays.

Le *Dictionnaire des Peintres* porte encore un Landi, auquel il attribue un coloris brillant, mais ſans force, des draperies ſans mouvement, mais qu'il vante comme excellent peintre de portraits.

. Plaiſance a de lui ſon chef-d'œuvre, Jéſus-Chriſt montant au Calvaire; & Rome, quelques freſques. Son meilleur titre à la renommée, c'eſt celui d'avoir été chef de l'académie de Saint-Luc.

Enfin, le dernier de tous & le plus remarquable eſt Pannini Jean Paul. Nul, dit Adolphe Siret, ne peignit la perſpective d'une manière plus ſéduiſante,

moins pour l'exactitude des lignes que pour le charme & la grâce avec lesquels ses paysages sont touchés, & pour l'esprit de ses figures.

Florence conserve, de ce peintre, des Figures sous une arche ; Dresde, plusieurs Tableaux d'architecture ; Londres, quelques Ruines avec Figures ; Gand, les Ruines de Rome & la Statue de Marc-Aurèle ; Bruxelles, des Ruines & des Monuments de Rome ; Madrid, quelques Ruines d'architecture avec Figures, quelques Paysages avec Ruines, & autres ; Paris, un Festin donné sous un Portique, le même sujet, un Concert, quelques Ruines d'architecture, & l'intérieur de l'église de St-Pierre à Rome.

On le dit un peintre fort recherché, auquel on prête une ordonnance riche, une composition spirituelle & variée ; mais on le blâme des proportions peu justes entre l'architecture & les personnages qu'il y introduisait, & de ses ombres trop souvent maniérées.



DE
L'ART DANS LE PIEMONT.

LE Piémont forme, par ſa ſituation géographique & les hautes montagnes qui le bornent, comme une eſpèce de barrière qui ſépare le nord & l'oueſt de l'Europe de la Péninſule italienne, ſi ſouvent l'objet de la convoitiſe des princes allemands & français ; & c'eſt peut-être à cauſe du bruit des armes, qui y a ſi ſouvent retenti, que les arts, qui ne naiſſent que dans le calme & dans le loiſir de la contemplation, ne s'y ſont pas élevés au point de ſplendeur & de gloire qu'ils ont atteint dans les autres états de l'Italie, malgré les encouragements que les ſouverains piémontais & les ducs de Savoie n'ont ceſſé de prodiguer aux artiſtes nés dans ces contrées ou à ceux qui s'y ſont réfugiés.

Pour compléter, autant qu'il dépend de nous, la notice que nous donnons ſur l'art dans les duchés, nous allons eſſayer de jeter quelque lumière ſur les ſommités artiſtiques qui ont honoré le Piémont.

L'école piémontaiſe offre, d'après Lanzi le ſeul

guide que nous ayons, trois époques diftinctes que nous allons analyfer, fans nous arrêter à une foule de petits peintres recueillis par une plume minutieufe, mais qui ne préfentent aucun intérêt au point de vue où nous nous plaçons.

Dans la première époque, qui comprend la férie des peintres, depuis le commencement de l'art jufqu'au XVI[e] fiècle, nous trouvons, après Giorgio de Florence qui peignit au château de Chambéry en 1314 & à Pinarolo en 1325, un Giovanni qui peignit en 1343 à San-Francefco-de-Chieri, tout-à-fait dans le goût florentin ; un Nicolas Robert, peintre français attaché à la cour ducale & qui paraît avoir travaillé vers la fin du XV[e] fiècle, plutôt comme miniaturifte ou enlumineur que comme peintre ; un Raimondo, napolitain, qui laiffa à St-François-de-Chieri un tableau à divers compartiments figné de l'auteur, & qui fe recommande par la vivacité des figures & des couleurs quoique trop chargé d'or, fuivant le mauvais goût du temps.

Après ces peintres piémontais ou étrangers, paraît Barnaba de Modène dont nous avons déjà parlé & qui a laiffé à Alba deux peintures fur bois, l'une dans le couvent, l'autre dans l'églife des Conventuels de Pife : la première a pour fujet l'image de la Vierge, la deuxième préfente le couronnement de la Vierge, avec un faint François & d'autres bienheureux de fon ordre. On vante beaucoup le ftyle

des têtes, les draperies & le coloris, qu'on met au-deſſus de ceux de Giotto.

Mais un des artiſtes qui tiennent la tête de colonne eſt Macrino d'Alba : ce fut un peintre intelligent, d'une vérité parfaite dans ſes têtes, étudié & fini dans tout ſon travail, & ſuffiſamment profond dans le coloris & dans les ombres. Il a fallu, en effet, que ce peintre eût un aſſez grand mérite pour obtenir le ſurnom d'Apelles de ſon ſiècle. C'eſt le premier peintre piémontais qui ſe ſoit approché du ſtyle moderne & qui ait été en grand crédit non-ſeulement à Aſti & à Albe, mais encore à Turin & dans le palais du ſouverain à la famille duquel appartient, on croit, un Cardinal repréſenté aux pieds de la Vierge & des Saints qui l'environnent, dans la cathédrale.

Pavie a de ce peintre une Réſurrection, une Vierge dans ſa gloire ; Aſti, un Chriſt mort, une Mère des douleurs ; Alba, une ſainte Anne, un ſaint François ſtigmatiſé, la Vierge & l'Enfant Jéſus.

Dans le milieu du XVI[e] ſiècle floriſſaient : Antonino Parentani, qui peignit, dans le Chapitre de la Conſolation, un Paradis peuplé d'une multitude d'anges, il ſuivit le goût des Romains, mais on lui reproche un peu de meſquinerie ; Aleſſandro Ardente, qui a laiſſé à Turin, au Mont-de-Piété, la Chute de ſaint Paul, d'un grand ſtyle ; à Lucques un Baptême du Chriſt, à l'égliſe de San-Giovanni, & pluſieurs autres œuvres diſſéminées à Turin & dans ſes environs, notamment

à Moncalieri une Epiphanie ſignée de ſon nom & portant la date 1592.

Solari Georges, natif d'Alexandrie, y a laiſſé pluſieurs œuvres : un Tableau d'autel, dans une chapelle particulière de l'égliſe des Conventuels, repréſentant la Vierge à la protection de laquelle ſaint Auguſtin & ſaint François recommandent la ville figurée au bas du tableau ; & chez les Dominicains de Caſale un autre Tableau d'autel, portant la date de 1573, où l'on voit la Vierge & l'Enfant Jéſus, ſaint Laurent à genoux & trois petits Anges d'une grâce inexprimable, ſe jouant avec un énorme gril, emblème du martyre du Saint, & qu'ils ſemblent avoir de la peine à ſoulever. C'eſt dans cet ouvrage, dit Lanzi, qu'il ſe montre le plus imitateur de Raphaël, qu'il s'approche le plus de la pureté de ſon deſſin, de la grâce & de la beauté de ſes têtes & de l'étude de ſon expreſſion, à moins qu'il n'ait emprunté au Corrége la première idée de ſes Anges ; mais on lui reproche un coloris trop faible pour un ſi beau ſujet.

Vers la même date que le précédent, vivaient : Criſpi Scipion de Tortone, auquel une Viſitation placée à St-Laurent-de-Voghera fait un grand honneur : Tortone même poſſède de lui un tableau d'autel repréſentant ſaint François & ſaint Dominique auprès de la Vierge, portant la date 1592 ; Arbaſia Céſar, de Saluces, qui fut profeſſeur à Rome, à l'académie de Saint-Luc, & viſita l'Eſpagne où il

laiſſa, à Malaga, un tableau de l'Incarnation fait en 1579, & à Cordoue une chapelle tout entière peinte à freſque : ce peintre, qui orna le couvent des Bénédictins de Savigliano & le palais communal de ſa ville natale, paraît avoir eu aſſez de talent pour mériter une penſion de la cour en 1601.

Nous devons citer ſurtout Caccia Guillaume, dit Moncalvo, dont le nom eſt dans la bouche de tous les voyageurs inſtruits qui viſitent la partie ſeptentrionale de l'Italie; ſa réputation s'étend à pluſieurs milles aux environs de Turin & juſqu'à Milan : c'eſt le Parmeſan du Piémont. Son genre tient à la fois de tant de maîtres, il fait ſi bien le varier, qu'on ne peut dire auprès duquel il en a puiſé les principes. Ses chefs-d'œuvre paraiſſent être : ſaint Pierre revêtu de l'habit pontifical, repréſenté à Turin dans l'égliſe de Santa-Croce, & ſainte Thérèſe dans l'égliſe de ce nom : il eut l'heureuſe idée de la repréſenter évanouie & en extaſe au moment de l'apparition de la ſainte Famille. Novare a de lui une Dépoſition; Crea près Moncalvo, une freſque repréſentant la Vierge conſacrée au Seigneur, les Epouſailles de la Vierge, le Paradis; Chieri, la Multiplication des pains, la Réſurrection de Lazare; Moncalvo, un ſaint Georges, une Conception; Aſti, une Réſurrection de Jéſus-Chriſt.

Moncalvo ne laiſſa point de fils qui perpétuât ſon nom & ſa renommée; mais il en fut dédommagé par

deux filles, Françoife & Urfule, auxquelles il communiqua le fecret de fon talent & qui lui firent honneur.

La feconde époque de l'école piémontaife, qui s'étend du XVIIe jufqu'au XVIIIe fiècle, femble offrir un renouvellement complet dans les maîtres & dans le goût, foit que ceux de l'école première fuffent morts, foit qu'ils euffent renoncé aux beaux-arts. Ce n'eft pas cependant que les matériaux leur manquaffent, car les ducs de Savoie avaient formé dans leur palais une des plus riches collections de tableaux, de marbres antiques & de modèles en tout genre & des plus grands maîtres, laquelle était confiée aux foins d'un peintre de la cour. Nous voyons en 1617 un Bernard Orlandi en poffeffion de cette charge, lequel ne paraît pas s'être épris de l'amour de l'art, malgré le tréfor qu'il confervait, car il n'exifte aucune œuvre de lui.

Le premier peintre dont il foit fait mention dans cette époque, eft Mollineri ou Mulinari Jean-Antoine; on ne s'accorde pas fur les maîtres qui le formèrent, mais on a de lui des œuvres qui honorent fon talent. Turin conferve fa Dépofition de Croix; Drefde, Pfyché & l'Amour. On lui attribue un pinceau correct, énergique, varié & animé, un bon coloris, mais fans grâce & fans nobleffe. On le dit architecte.

Après Mollineri, nous devons citer Vermiglio

Joſeph, auquel on prête une bonne compoſition, un deſſin correct, des formes choiſies, une expreſſion profonde, un coloris chaud, éclatant & varié, qualités que confirme ſon chef-d'œuvre qui eſt à Milan dans la bibliothèque de l'égliſe de la Paſſion : c'eſt Daniel dans la foſſe aux lions, & Habacuc tranſporté par un ange qui le tient en l'air par les cheveux. Les détails de ce tableau, tant ſous le rapport de l'architecture que ſous celui des perſonnages & des bêtes féroces qu'il repréſente, font un grand honneur à l'artiſte. Un autre tableau du même peintre eſt la Samaritaine que l'on voit au réfectoire des PP. Olivetains d'Alexandrie, qui porte la date de 1675, & qui eſt le meilleur tableau à l'huile que puiſſe ſe vanter d'avoir produit l'ancienne école piémontaiſe.

Juvénal Boetto doit prendre rang après Vermiglio, ſoit à cauſe de ſon talent de graveur ſur cuivre, ſoit à cauſe des freſques qu'il peignit à Soſſano ſa patrie, où il perſonnifia les ſciences avec beaucoup d'art & de génie. On lui doit des éloges pour ſon invention, la vérité de ſes portraits & la grande vigueur de ſon clair-obſcur.

Vers le milieu du XVIIe ſiècle ſe fonde l'Académie, mais les artiſtes n'en ſuivent pas moins leurs inſpirations ſans s'aſtreindre aux règles d'une inſtitution faite plutôt pour conſerver le ſouvenir des arts que pour les favoriſer & les étendre.

Le premier peintre qui paraît après cette époque

eſt Moneri Jean, élève du Romanelli, qui peignit à freſque une Aſſomption très eſtimée dans l'égliſe d'Acqui ſa patrie, & une Préſentation dans l'égliſe des Capucins.

Parmi les peintres de la cour de ce temps on cite : un Mathieu Balthazar, d'Anvers, qui fit une belle Cène de Jéſus-Chriſt que l'on voit encore au réfectoire de l'Hermitage ; un Jean Miel, auſſi des environs d'Anvers, élève de Vandyck, homme ſupérieur, qui ſe fit admirer à Rome par ſes peintures facétieuſes, & en Piémont par des œuvres d'un genre plus ſévère. On lui prête du grandioſe, une intelligence particulière de la perſpective verticale, une grande vigueur du clair-obſcur, une délicateſſe de coloris & une grande adreſſe dans les figures de proportion moyenne. Ses principaux tableaux ſont dans les cabinets & à la maiſon de chaſſe du Prince.

Il eut pour rival Daniel Seiter, de Vienne, qui ne lui céda ni en grâce ni en délicateſſe, & duquel on a une Piété, une de ſes freſques, dans l'Hôpital majeur de Turin, & divers autres ouvrages diſſéminés dans le Piémont ; & le chevalier Charles Dauphin, peintre français d'un très grand mérite, qui fut attaché au ſervice du prince Philibert.

Viennent enſuite une foule de peintres dont quelques-uns ont leurs noms inſcrits aux archives de la liſte civile : de ce nombre ſont un Banier, peintre de la cour en 1678 ; un Spirito Monbaſilio &

Matham Théodore, de Harlem; Scilla, de Meffine; Jean-André Cafella, Jean Peruzzini. Tous ces artiftes fe diftinguaient les uns par des peintures de genre, les autres par le payfage, d'autres par le portrait, d'autres par l'hiftoire.

Vers cette même époque, floriffait une femme nommée Ifabella dal Pozzo. Elle a laiffé à l'églife de Saint-François de Turin un tableau repréfentant la Vierge, avec ce Saint, faint Blaife & d'autres bienheureux, dont Lanzi fait l'éloge, en le plaçant au rang des bonnes peintures que renferment les églifes de cette capitale.

Parmi plufieurs artiftes fortis du Montferrat, nous citerons Martinotti Evangelifta, élève de Salvator Rofa, & admirable, d'après Orlandi, pour les payfages, les figures de moyenne proportion & pour les animaux. La cathédrale de Cafale renferme de lui un Baptême de Jéfus-Chrift auquel on ne peut refufer de juftes éloges.

La troifième époque des-beaux arts dans le Piémont commence prefque avec le XVIII[e] fiècle ; elle fera peu remarquable par les grands ouvrages, malgré les libéralités de trois princes, tous amateurs des beaux-arts, & malgré le foin qu'ils prirent d'appeler auprès d'eux des peintres étrangers afin de ftimuler le goût & l'émulation des nationaux.

Cette troifième époque fe perfonnifie en Claude Beaumont qui devint chef de l'école de Turin &

qui remplaça, dans les fonctions de peintre de la cour, le romain Agnelli qui remplit de peintures une salle du palais qui porte encore son nom.

Beaumont avait longtemps étudié à Rome les chefs-d'œuvre des Michel-Ange, des Raphaël & des Corrége; il en revint avec une ample provision de bons principes & d'idées grandioses qu'il s'empressa de mettre en pratique dans les diverses œuvres qu'il fut chargé d'exécuter pour la cour. Il peignit à fresque la Bibliothèque royale, en faisant entrer dans ses personnages les membres de la famille régnante; il y ajouta un Génie tenant une croix de chevalier, objet de son ambition, & qu'il obtint. Il orna d'autres salles de peintures à fresque : dans l'une, il peignit l'Enlèvement d'Hélène; dans l'autre, le Jugement de Pâris, œuvres aussi heureuses dans l'ensemble que dans les détails.

Beaumont se trouva quelquefois en concurrence avec les sommités du moment des villes voisines: Sebastiano Ricci, Giacquinto Guidoboni, Mura Galeotti, Jean-Baptiste Vanloo, disciple célèbre de Lutti. Vanloo se surpassa à Turin & dans les diverses maisons royales par des fresques & par des tableaux d'église. Carlo, son frère & son élève, le seconda puissamment, & c'est de ce dernier que sont les peintures charmantes d'un cabinet du palais, où il peignit des sujets tirés du poème du Tasse.

Devant de tels adversaires, Beaumont soutint

l'honneur de ſon pays, & ſe montra digne de la faveur du prince qui le protégeait; ſa mémoire eſt, avec raiſon, vénérée dans ſa patrie. Il fut le premier qui, prenant pour exemple les grandes académies, dirigea celle de Turin qui prit, de ſon temps, en 1736, une forme qu'elle n'avait point eue juſque-là. Il forma non-ſeulement de très bons peintres, mais encore des graveurs, des ſtatuaires, des modeleurs, des ouvriers en tapiſſerie & des architectes.

Parmi les élèves de Beaumont, le premier que l'on cite eſt Victor Blanſeri qui fut choiſi pour le remplacer dans ſes fonctions, & qui donna des preuves de ſon talent par trois tableaux d'autel que l'on voit, de lui, à Sainte-Pélagie, & ſurtout un ſaint Louis évanoui entre les bras d'un ange. Tous ſes ouvrages ſont très eſtimés à Turin.

Le ſecond eſt Giovanni Molinari, auteur de pluſieurs bons tableaux d'égliſe; celui qui eſt à Saint-Bernard de Verceil renferme pluſieurs ſaints bien groupés, bien poſés & exécutés avec intelligence. Turin a de lui une *Mater doloroſa* à l'Hôpital royal des Vertus, & le Piémont en poſſède beaucoup d'autres qui lui auraient valu un rang diſtingué, ſi ſa timidité, ſa réſerve & ſa modeſtie n'avaient nui à ſon talent & mis obſtacle à ſa fortune. Il a été l'objet d'un éloge plein d'élégance par le baron Vermazzo, lequel ſera toujours honneur à ſa mémoire.

En même temps que Molinari, vivait un nommé

Tesio, élève du chevalier Mengs & dont on voit les meilleurs ouvrages à Moncalieri, maison de plaisance de la famille royale. Vers ce même temps paraît Jean-Charles Alberti, à Asti, lieu de sa naissance, qu'il orna de peintures vastes & grandioses. Les meilleures sont à Saint-Augustin, où il représenta, dans le bassin de l'église, le Saint titulaire enlevé au ciel par un groupe d'anges, & dans le presbytère le même Saint occupé à baptiser les catéchumènes dans une église de la ville d'Hippone : sujet bien conçu, perspective bien observée, malgré la concavité du lieu qu'occupe la peinture. L'architecture en est grandiose, & l'expression des figures est dans un juste rapport avec la solennité de la cérémonie.

Le style d'Alberti participe de tant de maîtres, qu'il est impossible de préciser quel est celui qu'il a le plus imité. On remarque dans ses personnages des parties qui sembleraient accuser le style de Maratte, d'autres celui de Giovanni, d'autres celui du Guide & du Corrége & même des Carrache.

L'abbé Alberti, fils de Jean-Charles, a aussi laissé à la cathédrale d'Asti une sainte Famille d'un très bon effet, malgré le ton verdâtre que l'on remarque dans son coloris, lequel commençait alors à être à la mode.

Nous passons sous silence Francesco-Antonio Cuniberti, Pietro Galla, malgré le mérite de leurs fresques, de leurs tableaux, & surtout des portraits du

dernier. Mais nous parlerons de Dominique Olivieri, auquel le genre caricatural & facétieux qu'il adopta a fait un nom particulier parmi fes collègues. On lui prête un coloris vigoureux, une touche franche & fpirituelle, beaucoup d'imagination, une grande perfection de détails, une imitation exacte & vraie, & de grands fuccès dans les petits fujets hiftoriques. Tous ces éloges font prouvés par une infinité de petits tableaux que l'on voit, de lui, dans les galeries de Turin & de tout le Piémont. Un fujet facré que l'on a de lui, le Miracle du Saint-Sacrement, fe voit dans la facriftie du *Corpus Domini* & confirme fa réputation.

Un peintre de Prague, Antonio Meyer, a auffi laiffé à Turin quelques tableaux d'un grand mérite, notamment celui que poffède l'évêque de Verceil, repréfentant un vieillard qui regarde à travers une loupe, & qui eft remarquable par fa vérité & fon originalité. Il excella principalement dans les petits tableaux fuivant le genre flamand.

Viennent enfuite un Paolo Foco, peintre de payfages, une Anna Metrana dont on vante les portraits, un Marc-Antoine Riverdetti qui a obtenu de grands fuccès à Bologne pour fes peintures d'églife, notamment celle de l'églife des Camaldules, repréfentant une Conception.

Après un Michele, dont on ignore l'origine, mais auquel on accorde un grand mérite pour la perfpec-

tive, talent qu'il déploya dans les œuvres d'églife & de théâtre, Lanzi cite un Jean-Baptifte Crofato que Zanetti vante beaucoup pour fon goût, pour le relief & fes perfpectives. Il a laiffé en Piémont plufieurs effais, & ceux qui l'honorent le plus font ceux que l'on voit à la Vigne de la Reine. Ce peintre a rendu au Piémont de grands fervices par la pureté de goût qu'il fut infpirer à la jeuneffe ; fa réputation s'étendit de Milan jufqu'à Berlin.

Nous terminons ici, en 1778, à l'aurore du XIX[e] fiècle qui n'appartient pas encore à l'hiftoire des beaux-arts, les détails que nous pouvons donner fur l'école piémontaife, détails qui fuffifent, à notre avis, pour donner une idée de l'art dans un pays fi convenable à fon développement, foit par le génie naturel de fes habitants, foit par le rapprochement des lieux qui ont le plus brillé dans ce genre à toutes les époques de l'art. Si le Piémont n'a pas obtenu une place plus éclatante dans ce genre de mérite parmi les nationalités italiennes, ce n'eft pas aux princes qu'on doit en attribuer la caufe : la générofité qu'ils ont déployée, toutes les fois qu'il a été queftion de favorifer, d'encourager, de foutenir les artiftes, ce qu'ils ont fait avec une munificence vraiment royale, & les dotations qui font encore aujourd'hui attachées à l'Académie de peinture, par Victor-Amédée III & par fes dignes fucceffeurs, dépofent en leur faveur

du goût qu'ils ont eu pour tous les genres de productions du génie.

Pour compléter ce qui regarde les beaux-arts dans le royaume de Sardaigne, il nous reſte à dire un mot de l'école de Gênes qui a joué un ſi grand rôle dans l'hiſtoire de l'art italien.



ECOLE DE GENES.

CETTE école offre, d'après Lanzi, quatre époques diſtinctes, marquées par des progrès ſenſibles dans les arts & par le genre qu'on y adopte, ſelon l'influence qu'y exercent les divers maîtres qui y profeſſent ou qui la dominent.

La première époque, qui s'étend du milieu du XIVe ſiècle juſqu'aux premières décades du XVIe, comprend ce qu'on eſt convenu d'appeler les anciens; pluſieurs des artiſtes qui y figurent manquèrent moins de génie & de talent que de bons modèles & d'occaſions de s'exercer.

Le premier dont Lanzi faſſe mention, & que le *Dictionnaire des Peintres* ne fait que nommer, eſt François d'Oberto dont on voit, à Gênes, dans l'égliſe de St-Dominique, un tableau repréſentant une Vierge entre deux Anges, œuvre qui ne manque pas de mérite pour un temps où les principes de Giotto ne s'étaient point encore répandus.

Lanzi parle enſuite d'un moine des îles d'Hyères, Nicolo Voltri, qu'il dit très habile miniaturiſte, ſurtout dans la repréſentation des oiſeaux, des poiſſons,

des quadrupèdes, des arbres avec leurs fruits, des vaiſſeaux & de la perſpective des villes. On lui accordera en effet du talent, ſi l'on tient compte de la faveur du roi & de la reine d'Aragon, qu'il obtint par l'hommage qu'il fit à ces têtes couronnées de quelques-unes de ſes miniatures.

Au XVe ſiècle, ce ſont les étrangers qui dominent dans l'école de Gênes, & le premier dont il ſoit parlé eſt un Giuſto d'Allemagne qui peignit à freſque, dans le cloître de Santa-Maria-di-Caſtello, une Annonciation, preſque en miniature, d'un fini qui promit à l'Allemagne une gloire de plus.

Le ſecond eſt un Jacopo Marone d'Alexandrie qui fit, à San-Jacopo de Savone, un tableau en détrempe &, dans la même égliſe, une Crèche dont les détails & le ſoin exquis annoncent une main exercée.

Viennent enſuite un Galeotto Nebea de Caſtellaccio, auquel on attribue deux tableaux à Ste-Brigitte : le premier, de 1481, préſentant trois Archanges; le ſecond, de 1484, offrant ſaint Pantaléon avec d'autres Martyrs ſur un fond d'or, accuſant beaucoup d'intelligence pour les formes & les plis des vêtements;

Un Giovanni Maſſone, qui fut chargé en 1490 par le pape Sixte IV d'orner la chapelle qui ſervit de tombeau à ſa famille : on y voyait un tableau d'autel repréſentant le Pape & ſon neveu le cardinal Julien aux pieds de la Vierge.

Après Tuccio d'Andria qui peignit, en 1487, Laurent & Donato de Pavie, paraît Jérôme de Brefcia, au pinceau duquel le cloître des Carmes à Florence doit une Piété qui porte fon nom, & qui ne trahit point la réputation de fon monaftère dans lequel on s'occupait beaucoup des beaux-arts.

Le premier artifte étranger qui ait ouvert une école à Gênes eft un Louis Brea de Nice, qui a laiffé une longue fucceffion de fes élèves & de fes profélytes. Ses travaux comprennent une férie de vingt années & accufent un genre qui ne tenait à aucune des écoles voifines, & qui fait de lui-même un chef d'école. Ses fonds d'or annoncent le mauvais goût de l'époque, mais les plis de fes draperies, la fageffe de fa compofition, la beauté de fes têtes, la hardieffe & le choix de fa perfpective le placent à un rang honorable. On eftime beaucoup fon Maffacre des Saints Innocents qui eft à St-Auguftin, & une Madone de l'Oratoire de Savone peinte par ordre du cardinal Rovère.

Vers 1513 paraît un Carlo del Mantegna qui hérita de la célébrité de fon maître: non-feulement il fe diftingua par fon propre ouvrage, mais encore par l'éclat qu'il imprima à l'école de Brea qui s'eft foutenue pendant plufieurs années avec un brillant fuccès.

A la même époque parut à Gênes Pierfrancefco Sacchi, excellent peintre de l'école de Milan, riant payfagifte, deffinateur correct & foigné. Paris a de

lui les Docteurs de l'Eglise, avec les Symboles des Evangélistes; Berlin, Jésus-Christ crucifié.

On lui prête toutes les qualités des grands maîtres. Plusieurs villes de l'Italie, notamment Mantoue, renferment de ses ouvrages qui donnent de lui une haute opinion.

Au nombre des élèves de l'école de Brea étaient deux jeunes gens, Antonio Semini & Teramo Piaggia, d'une grande espérance pour les arts & que n'ont pas démentie leurs œuvres. Ils travaillaient le plus souvent en commun, & signaient de leurs noms les tableaux sortis de leurs pinceaux. On voit à Gênes plusieurs de leurs œuvres, & on ne peut s'empêcher de donner des éloges à leurs efforts couronnés de succès, vu l'époque & l'enfance de l'art.

La fin du XVe siècle vit encore à Gênes quelques artistes du pays, que nous ne pouvons nous dispenser de nommer: ce sont Aurelio Robertelli, dont Savone a une Vierge peinte en 1499; Nicolo Corso, qui a laissé aux Pères Olivetains un saint Benoît à la date de 1503; Andrea Morellino, peintre plein de grâce pour les figures, suave & vaporeux, & l'un des premiers qui aient frayé la route à la manière moderne; Lorenzo Moreno, carme & peintre de fresques fort habile, duquel on voit une Annonciation dans un cloître du Carmine; enfin Simon Carnuli, qui a laissé deux tableaux assez remarquables, l'un l'Institution de l'Eucharistie, l'autre la Pré-

dication de ſaint Antoine, dont on vante fort l'exécution, malgré la ſéchereſſe propre à l'époque. André Doria offrit de l'acheter un grand prix, pour en faire don à l'Eſcurial, mais ſans ſuccès.

Nous touchons ici à la ſeconde époque de l'école de Gênes, beaucoup plus féconde que la première en bons peintres & en bons ouvrages.

Tandis que l'art s'avançait dans la Ligurie d'un pas rapide, Rome, livrée à la fureur de la ſoldateſque allemande, voyait les ſommités artiſtiques qui attiraient dans ſon ſein l'élite de la jeuneſſe, s'éparpiller, cherchant partout ou un aſile ou le calme ſi néceſſaire aux beaux-arts. Ce fut alors que Perino del Vaga vint à Gênes & y fonda une école, ou plutôt continua celle qui exiſtait, mais en lui imprimant un nouveau caractère, une nouvelle forme & un nouveau ſtyle. Ce fut, dit Lanzi, en 1528 que Perino, accablé d'infortunes, ſe réfugia à Gênes où il fut accueilli avec bienveillance par le prince Doria qui, pendant pluſieurs années, l'employa à l'embelliſſement d'un palais hors de la porte Saint-Thomas, dans lequel il reproduiſit les ornements qui décoraient le Vatican, & auxquels il avait travaillé. Rien n'égalait la ſomptuoſité, l'élégance des décorations de cette demeure princière. C'eſt là qu'on put apprécier le talent, le goût de Perino, car il préſida à tout. Puiſſamment & ſavamment aidé par Luzio Romano & par Guillaume de Milan, Perino aurait conſervé une mémoire ſans tache, s'il

avait toujours eu d'auffi habiles auxiliaires; mais on lui reproche, comme à beaucoup d'autres maîtres, d'avoir trop fouvent immolé fa gloire à fes intérêts en faifant exécuter par fes élèves des deffins qu'il avait préparés.

Mais Gênes ne doit pas à Perino feul les beautés qu'elle renferme, Jules Romain en a une bonne part, ne fût-ce que le tableau de faint Etienne qui eft peut-être le plus beau morceau qui foit forti de l'atelier de ce peintre. Les Génois, fe voyant fi bien fervis fous le rapport de la peinture, employèrent une partie de leur immenfe fortune à faire des collections de tableaux qu'on fit venir de tous côtés, & qui formèrent comme un vafte mufée, d'autant plus inftructif qu'il était plus varié.

Bientôt un nouveau ftyle fe développa avec une rapidité étonnante, & l'on vit peu à peu difparaître la vieille école de Brea remplacée par celle de Michel-Ange & de Raphaël. Le goût de la Renaiffance ne fe fit pas feulement fentir dans les arts; les meubles, les ornements, les tapis, tout prit une face nouvelle, & l'on vit les maifons bourgeoifes métamorphofées en vraies demeures princières; ainfi était juftifiée l'épithète que prenait la capitale de la Ligurie, de Gênes la Superbe.

Le genre de peinture qui prévalut dans cette capitale fut la frefque, &, au dire du chevalier Mengs, il n'y a point de château qui ne conferve quelques-

uns de ces ouvrages ou qui n'en rappelle le fouvenir. L'école de Perino fe diftingua principalement par le coloris, avantage qu'elle n'a cédé qu'à celle de Venife. Les beaux-arts furent tellement cultivés à Gênes que la nobleffe fe faifait un honneur de prendre le pinceau, ne croyant pas ternir ainfi la gloire de fon blafon.

Les premiers élèves qui fortirent de la nouvelle école furent Auguftin Lazzaro & Pantaléon Calvi, fils & élèves d'un peintre eftimable de l'ancien ftyle. Leurs ouvrages répandus dans toute la Ligurie, à Monaco & à Naples, & dans tous les genres, fe voient dans les palais & dans les temples & y tiennent un rang diftingué. Un de leurs travaux eft la façade du palais Doria, aujourd'hui Spinola, repréfentant des prifonniers dans toutes les attitudes imaginables, compofition qui eft tout une école. Nous ne citerons pas toutes les œuvres de ces deux artiftes, mais nous parlerons de la jaloufie & de la baffeffe de caractère de Lazzaro qui empoifonna un de fes rivaux dont il craignait la fupériorité.

Après les Lazzaro & les Pantaléon, viennent les Semini, André & Octave, élèves de leur père & grands imitateurs de Raphaël qu'ils allèrent étudier à Rome. Leurs œuvres, éparfes à Milan & à Gênes, refpirent un talent peu ordinaire. Il faut vraiment être un connaiffeur habile pour diftinguer les œuvres d'Octave de celles du maître qu'il avait étudié. On

accorde à l'un & à l'autre beaucoup de variété, une bonne architecture, une imagination féconde, une touche ſpirituelle, un coloris vigoureux & agréable, qualités que l'on regrette de voir, quelquefois, à côté de la meſquinerie de leur deſſin.

Luca Cambiaſo ou Luchetto, de Gênes, n'eut d'autre profeſſeur que ſon père qui l'initia promptement à tous les ſecrets qui préparent les grands peintres. Il le forma dans le deſſin, dans la compoſition, dans le coloris vif & dans l'art de modeler, ſi utile aux reliefs & aux raccourcis.

Auſſi, à peine le jeune Cambiaſo eut-il vu les œuvres de Perino del Vaga au palais de Doria, qu'il ſe ſentit épris du déſir d'imitation, déſir qui ſe traduiſit en œuvres : car, dès l'âge de quinze ans, il produiſit des ouvrages dignes d'un homme fait & d'un pinceau exercé.

Ce peintre, deſſinateur habile, hardi, grandioſe, peignait quelquefois avec deux pinceaux qu'il maniait à la fois, avec une touche non moins franche que celle du Tintoret.

La vie d'artiſte de Cambiaſo paraît former deux époques : la première, celle où il peignit en compagnie de Caſtello, ſon ami, qui lui apprit la perſpective, la ſeconde celle où il travailla ſeul. Entre autres ouvrages de ce peintre, on cite un tableau de ſaint Benoît, avec ſaint Jean-Baptiſte & ſaint Luc, dans lequel on reconnaît les principes de Perino & de

Raphaël; & l'Enlèvement des Sabines, que l'on voit à Terraballa, non loin de Gênes, dans le palais de l'illuftre famille Imperiali. Tout plaît dans cet ouvrage : la magnificence des édifices, la beauté des chevaux, la réfiftance des femmes, la paffion des raviffeurs, au point que Mengs, l'ayant vu, s'écria : « qu'il ne lui avait jamais mieux femblé, qu'en ce moment, voir les loges du Vatican ailleurs qu'à Rome. » Il fit encore beaucoup d'autres ouvrages pour les galeries, où ils tiennent un noble rang. Il alla enfuite à Madrid, où il laiffa un grand nombre de fes œuvres à l'Efcurial.

Bologne poffède de ce peintre, une Nativité; Naples, un Chrift; Milan, une fainte Famille; Rome, une Madeleine, une Vénus & Adonis, une Vénus dans la mer; Florence, la Vierge & l'Enfant Jéfus; La Haye, une fainte Vierge; Madrid, une fainte Famille, l'Amour dormant, & plufieurs frefques; Munich, le Portrait d'un Vieillard; Berlin, une Charité.

Après Cambiafo, nous ne pouvons nous empêcher de parler de Jean-Baptifte Caftello, fon ami & fon compagnon, que les Génois ont furnommé le Bergamafque, pour le diftinguer d'un homonyme. Le Bergamafque fut conduit à Gênes, encore enfant, par Aurelio Bufo qui l'y abandonna lorfqu'il partit fubitement de cette ville; recueilli par la famille Pallavicina qui lui fervit de Mécène, il fe livra

à la peinture & y réuſſit au-delà de toute eſpérance. Sa réputation d'artiſte, ſoit qu'il travaillât ſeul ou de concert avec Cambiaſo, a dépaſſé les limites qu'ont atteintes tous ſes compatriotes. Les œuvres qu'on a de lui répondent de ſon talent, & le nom de Bergamaſque ſe place toujours à côté de celui des plus grands maîtres dans les traités de la haute peinture. Madrid qu'il viſita du temps de Charles-Quint, & où il mourut, conſerve des ſouvenirs impériſſables de ſa mémoire. Les œuvres de ce peintre accuſent un ſavoir profond, beaucoup de ſoin, un bon coloris, une compoſition ſavante, une expreſſion remarquable, une architecture magnifique, une perſpective vraie, des phyſionomies vives, un clair-obſcur vigoureux : enfin il fut auſſi bon architecte & ſculpteur qu'il fut bon peintre.

Après Lazaro Tavarone & Caſtello Bernard, auſſi dignes peintres de Gênes que ceux que nous avons nommés, paraît Jean-Baptiſte Paggi, noble de naiſſance, & qui termine la ſérie de la ſeconde époque.

Son eſprit, cultivé par les lettres, favoriſa ſon pinceau, & les œuvres qui en ſortirent ſont celles d'un véritable artiſte qui peint par goût & pour la gloire. On cite de lui une ſainte Famille, un autre tableau d'autel dans l'égliſe des Anges, & un tableau d'hiſtoire dans le cloître de Santa-Maria-Novella, ouvrages riches de compoſition, ornés de beaux édifices & bien variés. On remarque principalement la déli-

cateſſe & la grâce de ſes figures, qui le font preſque mettre au rang de Baroccio & du Corrége.

Après avoir vécu vingt ans à Florence, comme en exil, en punition d'un meurtre, il retourna à Gênes: là il prit la direction de l'école, où nous allons le voir dans la troiſième époque. Florence n'a conſervé de lui qu'un Repos en Egypte.

Nous voici arrivés à la troiſième époque. L'art, faiblement ſoutenu par quelques rares génies, apparaiſſant de loin en loin, était en décadence. Paggi arrive comme un ſauveur, &, fortement ſecondé par quelques étrangers, il relève la peinture qui ſe ſoutient encore pendant tout un ſiècle.

Parmi ceux qui prêtèrent à Paggi leur noble concours, fut un Sophonisbe Anguſſola qui établit, dans ſon habitation, des réunions ſavantes des profeſſeurs de l'art, eſpèces de ſéances académiques qui contribuèrent puiſſamment à la propagation des bons principes & des bonnes méthodes.

Dans ce moment arrivent à Gênes les Gentileſchi, les Roncalli, les Procacini qui travaillèrent dans pluſieurs endroits de la Ligurie, & donnèrent un puiſſant appui aux généreux efforts de Paggi. On vit encore un Aurelio de Piſe, qui enſeigna à Gènes & y laiſſa des tableaux d'autel fort eſtimés que l'on voit à St-François de Caſtelletto, à l'Annonciation del Guaſtalo & ailleurs; puis, un Simon Balli, de Florence, dont le ſtyle s'approchait beaucoup de

celui d'Andrea del Sarto, & qui laiſſa à Gênes de petits tableaux ſur cuivre qui font un effet admirable dans les cabinets de peinture; enſuite Antonio Antoniano, Salimbeni, Sorri, Taſſi de Sienne, leſquels enſeignèrent fort longtemps à Gênes. Après ceux-là on vit Ghiſſoni, autre Siennois, qui, après avoir reçu à Rome les leçons d'Alberti, devint un habile & brillant peintre de freſques. Simon Vouet ne fit que paraître à Gênes, mais il y demeura aſſez longtemps pour inſcrire ſon nom ſur un tableau d'autel fort remarquable dans l'égliſe de St-Ambroiſe.

Mais, de tous ces étrangers, ceux qui rendirent à l'école de Gênes les plus grands ſervices furent Rubens & Van-Dyck, les deux ſommités de l'école flamande. Le premier y laiſſa de très belles œuvres dans les égliſes & chez les particuliers, le ſecond y fit une multitude de portraits pleins de vie & preſque parlants.

Après ceux-ci, vint Jean Roſa, habile imitateur de la nature dans ce qu'elle a de plus gracieux.

Paſſons rapidement ſur Giacomo Legi, Waels & Primi, Waal & Malo, peintres de fleurs, payſagiſtes flamands & allemands d'un grand mérite, pour arriver plus tôt au caractère de la nouvelle école formée d'après de ſi bons modèles & par de ſi grands maîtres.

Dès ce moment, le ſtyle de l'école génoiſe devint plus vigoureux, ſa touche fut plus ferme, & ces prin-

cipes, fortement développés à Rome, à Florence & à Parme, produisirent des artistes qui enrichirent leur patrie de productions étrangères & diverses, en même temps qu'ils fournirent aux autres écoles des maîtres capables, au moment où elles en manquaient.

L'école de Gênes serait alors parvenue au plus haut point de prospérité, si la peste de 1657 ne lui eût enlevé une foule de sujets précieux qui périrent, pour la plupart, à la fleur de leur âge, sans avoir donné aux arts tout ce qu'on en attendait.

Parmi les élèves de Paggi, figure en première ligne Domenico Fiasella, surnommé le Sarzana, auquel on prête un talent qui le dispute à celui des plus grands maîtres. On cite de lui un saint Bernard que l'on voit à St-Vincent de Plaisance, dans lequel on croit voir l'œuvre de Raphaël; un saint Thomas, à St-Augustin de Gênes, que l'on dirait être du Caravaggio; un Massacre des Innocents, à la cathédrale de Sarzana, & un Jésus enfant dans le palais archiépiscopal de Milan.

Ses œuvres plaisaient toutes les fois qu'il le voulait, & il le voulut certainement dans l'église des Augustins de Gênes, où il figura saint Antoine abbé retrouvant le cadavre de saint Paul auquel un lion creuse une fosse : véritable chef-d'œuvre.

Il n'est pas étonnant qu'avec les qualités artistiques qu'on lui attribue, une composition facile, un dessin correct, une grande vivacité dans les têtes, un colo-

ris parfait & des imitations heureuſes, il ait été choiſi pour remplacer Paggi dans la direction de l'école de ſon pays.

Entre tous les élèves de Fiaſella, nous aurions à parler de Jean-Baptiſte Caſone, de Jean-Paul Oderico, de François Capuro & de Luca Saltarello, tous artiſtes de mérite, dont les œuvres répandues dans la Ligurie & dans les environs, juſqu'à Modène & à Naples, annoncent des talents peu communs.

Arrêtons-nous à Grégoire de' Ferrari, qui, après avoir reçu les leçons du Sarzana, alla à Parme étudier un plus grand maître devant la grande coupole, dont il fit une copie que Mengs ne dédaigna pas d'acheter. Il s'attacha principalement au Corrége qu'il imita en pluſieurs points, mais non dans le coloris, ni dans les freſques. On lui donne une originalité, une nouveauté pleine de force dans ſon coloris à l'huile. Ses teintes de carnations ſont ſubſtantielles & vraies, qualités qui brillent principalement dans ſon ſaint Michel de la Madone des Vignes. Il travailla beaucoup à Turin & à Marſeille pour l'ornement de riches maiſons.

Après Ferrari, parut Valerio Caſtello, un des plus grands génies de ſon école, qui, novice encore, en ſurpaſſa tous les vétérans. Il s'attacha au genre des Procaccini de Milan & du Corrége, au ſtyle deſquels il joignit une certaine grâce qui lui était propre. Il manque parfois de correction, mais il la rachète par



la fageffe de fa compofition, par fon coloris & par le charme de fon clair-obfcur. Il fut habile dans les frefques au point de plaire à côté de Carloni & même de paraître grandiofe, comme il l'eft dans fes œuvres à Ste-Marthe.

Caftello eut pour concurrent Jean-Marie Mariani qui ne lui cède en aucun genre de mérite. Il travailla beaucoup pour les galeries, & celle de Florence poffède de lui un Enlèvement des Sabines : cet ouvrage dénote des qualités qui font concevoir de lui des efpérances qu'une mort prématurée ne lui permit point de réalifer. On voit, de ce peintre, à St-Jacques, le Baptême de ce faint, &, au Jéfus de Gênes, le Maffacre des Innocents.

Vinrent enfuite Francefco Merano, Giovanni Capellino, Pellegro Piola & fes fils, Giulio Benfo, Caftellino Caftello & Nicolo Caftellino, tous artiftes célèbres en divers genres, dont les œuvres atteftent un mérite inconteftable. Le plus grand éloge que l'on puiffe faire de Caftellino Caftello eft que Van-Dyck défira que fon portrait fortît du pinceau de ce gênois.

L'école de Gênes paffe ici entre les mains de Sorri, maître non moins recommandable que fon prédéceffeur, fi l'on en juge par le mérite des élèves qu'il forma, & notamment des frères Carlone & de Strozzi. Les deux premiers fe font immortalifés par les peintures à frefque de l'Annonciation del Gua-

ſtalo, monument inſigne de la piété des Lomellini, nobles gênois. Cette égliſe, qui ferait honneur à une grande cité par ſon étendue & la richeſſe de ſes ornements, eſt couverte des peintures des Carlone.

De l'école de Sorri, ſortit encore Bernard Strozzi, ſurnommé le Capucin. On ne trouve qu'à Gênes des freſques de ce peintre, & ſurtout à St-Dominique, un vaſte Paradis, œuvre du premier mérite. Forcé de s'exiler pour échapper à la priſon à laquelle l'avait condamné le St-Office pour ſon refus de rentrer dans ſon couvent, il ſe retira à Veniſe où il fut protégé.

Rome a de lui pluſieurs demi-figures; Dreſde, Rébecca à la fontaine, Eſther & Aſſuerus, une Femme devant une table couverte d'inſtruments de muſique, David vainqueur de Goliath; Florence, la Monnaie du tribut; St-Pétersbourg, Tobie recouvrant la vue; Berlin, Euclide & Archimède; Munich, la Monnaie du Tribut; Veniſe, ſaint Antoine, ſaint Laurent Giuſtiniani; Paris, ſaint Antoine, la Vierge & l'Enfant; Vienne, un ſaint Jean-Baptiſte, Elie & la Veuve de Sarepta, un portrait du doge François Erizzo, un Joueur de luth. Tous ces ouvrages accuſent beaucoup de feu, d'énergie, de fécondité, mais beaucoup de déſordre, d'incorrection & de manque de nobleſſe.

Ce fut à l'école de Strozzi que ſe perfectionna Giovanni-Andrea de' Ferrari, élève de Caſtelli. On



a de ſon pinceau un Théodoſe, à l'égliſe de Jéſus; une Crèche, dans la cathédrale de Gênes, & une Nativité de la Vierge, dans l'égliſe de Voltri. Ce dernier tableau eſt rempli de figures qui ſemblent reſpirer. Quoique cet artiſte ſoit peu connu, il doit être mis au rang des premiers peintres de Gênes, ſurtout pour ſes portraits qui ont toujours été mis à un grand prix. On vante principalement un ſaint Louis, placé à Guaſtalo, au milieu de deux autres qui lui ſervent ſimplement d'encadrement, quoique faits à Paris.

Un autre diſciple de Strozzi fut Clementone, qui travailla longtemps à Piſe où l'on voit, dans la cathédrale & ailleurs, pluſieurs de ſes ouvrages fort eſtimés; mais celui que l'on préfère eſt un ſaint Sébaſtien, placé à la Chartreuſe. Florence conſerve le portrait de ce peintre, & ce n'eſt pas un de ceux qui honorent le moins ſa belle galerie.

Giovanni-Franceſco Caſſana fut un coloriſte moelleux & délicat; peu apprécié à Veniſe, il le fut beaucoup à la Mirandole, où il fit, pour l'égliſe de cette ville, un ſaint Jérôme & pluſieurs tableaux d'autel d'un ſtyle remarquable. Il fut père de pluſieurs peintres célèbres, notamment de Nicolo qui mourut à la cour d'Angleterre, où il s'était diſtingué par ſes portraits. Le duc de Toſcane poſſède quelques-uns de ſes tableaux d'hiſtoire & des portraits pleins de vérité.

L'abbé Caſſana ſe diſtingua auſſi dans le portrait & dans la repréſentation des animaux. Florence, Veniſe, Gênes & preſque toutes les villes d'Italie poſſèdent de ſes œuvres.

Jean-Baptiſte Caſſana ſe fit remarquer par ſes tableaux de fruits & de fleurs.

Une de leurs ſœurs, Maria-Vittoria Caſſana, peignit beaucoup d'images ſacrées pour des particuliers.

Nous voudrions ne pas paſſer ſous ſilence les Anſalio, les Orazzio de' Ferrari, les Giovacchino Aſſereto & les Jean-Baptiſte Bajardo, tous artiſtes recommandables, & qui ont laiſſé des œuvres qui feront la gloire de leur pays; mais, dans une ſi abondante récolte de bons peintres, il eſt impoſſible de les recueillir tous.

Bien des peintres que nous avons nommés ſe ſont occupés du portrait & du payſage; mais, en voici quelques-uns qui en ont fait une ſpécialité & y ont excellé.

Luciano Borzone fut un de ceux qui s'occupèrent le plus du portrait; néanmoins, on lui doit auſſi quelques tableaux d'égliſe & de galerie. Ce fut un peintre vrai, ſans exagération, ſans effet emprunté. Sa Préſentation, qu'il peignit à l'égliſe de St-Dominique, & ſa ſainte Claire que l'on voit à St-Sébaſtien, ſont des œuvres qui ne le cèdent qu'à celles qu'il a laiſſées à Santo-Spirito, parmi leſquelles eſt un Bap-

tême de Jésus-Chrift, qui eft prefque un chef-d'œuvre. Ses deux fils, Jean-Baptifte & Carlo, ne dégénérèrent pas, & fe montrèrent les dignes fils d'un tel père.

Mainero, Monti & Chiefa auraient auffi mérité de grands éloges, s'il leur eût été donné de vivre affez pour développer leurs qualités naturelles pour les beaux-arts.

Parmi les payfagiftes de l'école ligurienne, on doit citer Sinibaldo Scorza. Celui-ci chercha à allier le genre flamand au genre italien & y réuffit parfaitement. Guidé par un talent naturel & formé en même temps par les leçons du favant Paggi, Scorza excella dans les payfages; il y introduifit des figures d'hommes & d'animaux dignes de Bergheim. Il fit auffi des payfages en miniature. Ses ouvrages ont été, avec juftice, célébrés par les poètes, & l'honneur que lui fit la cour de Savoie, n'était que la jufte récompenfe de fon talent.

Antonio Travi, ou Seftri le Sourd, fut auffi du nombre des peintres qui honorèrent l'école de Strozzi. Ses œuvres & celles de fes fils fe voient dans prefque toutes les maifons riches de la Ligurie.

Ambrogio Samengo & Francefco Borzone méritent auffi une mention particulière. La mort trancha promptement la carrière du premier, mais le fecond fe fit, par fes payfages & fes marines, peints avec une fuavité, un moelleux & un coloris parfaits, un

grand nom qui lui valut l'honneur de paſſer de longues années à la cour de Louis XIV, qui le chargea de peindre à freſque le château de Vincennes. On découvre dans ſon ſtyle la touche du Pouſſin, de Salvator Roſa & de Claude Lorrain.

La troiſième époque ſe termine par Caſtiglione Jean-Benoît, artiſte d'un grand mérite, dans les œuvres ſacrées, comme le prouvent les tableaux d'autel qu'il a laiſſés, tel que ſon admirable Crèche, de St-Luc, qui eſt un des plus beaux morceaux qui ornent la ville.

La grande réputation qu'il acquit en Europe lui vient principalement de ſes tableaux de cabinet qu'il ſavait varier par des payſages entremêlés d'animaux & de ſujets d'hiſtoire. Elève de Paggi & de Van-Dyck, il ſoutint noblement la réputation de ſes deux maîtres par ſon deſſin ſvelte, gracieux & large; il ſut ennoblir les prairies & les forêts par la richeſſe & la fécondité de ſes inventions & de ſes alluſions ſavantes. Les ſujets tirés de l'Ancien Teſtament qu'il a traités ſont admirables, & tout ce qui eſt ſorti de ſon pinceau porte un caractère de fini & d'élégance qui place Caſtiglione au rang des grands artiſtes de ſon époque. Rome a de lui une Femme turque à cheval & des tableaux de Gibier; Florence, une Circé, Noé introduiſant les animaux dans l'Arche, Eſon & Médée; Dreſde, Noé introduiſant les animaux dans l'Arche, Jacob & ſa famille ſe rendant à Chanaan,

Jacob & Rachel; Bruxelles, un Portrait de Vieillard; Londres, un Enfant avec de petits Chiens; Munich, un jeune Maure, le Repas d'une Caravane; Paris, une Caravane, des Oiseaux & des Animaux, une Nativité, les Vendeurs chassés du Temple; Vienne, Noé faisant entrer les animaux dans l'Arche, le même sujet différemment traité; Madrid, le Voyage de Jacob, un Concert, Diogène cherchant un homme, la Lutte de Jacob avec un Ange, des Animaux, Nature morte, un Embarquement de troupes, des Eléphants & des Lutteurs indiens, des Gladiateurs romains.

Après Castiglione, nous aurions à mentionner Francesco & Salvatore Castiglione, ses frères, Giovanni-Lorenzo Bertolotti & Anto-Maria Vassallo; mais leur mérite ne peut que pâlir à côté du maître auquel ils doivent leurs talents.

La quatrième époque de l'école de Gênes est celle de sa décadence & de l'institution de l'Académie de peinture par laquelle ont fini toutes les écoles.

La peste de 1657 ayant enlevé ou effrayé l'élite des maîtres que nous venons de voir jeter un si grand éclat, dans la seconde & la troisième époque, l'école de Gênes ne vit plus après que quelques rares talents venus de temps en temps des villes voisines, formant quelques élèves qui allaient ensuite à Rome, à Florence & à Venise achever leur instruction.

Parmi ceux-ci, on peut citer Jean-Baptiste Gauli,

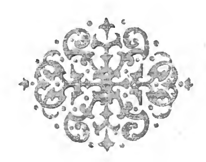
habile dans le portrait & la peinture ſacrée, Waymer, qui fut appelé trois fois à Turin pour peindre la famille royale qui fit tous ſes efforts pour le fixer dans cette capitale. Il remplit auſſi Parme & Plaiſance de ſes portraits & de tableaux d'autel, &, après être devenu peintre royal à Naples, ſous Charles de Bourbon, il mourut dans cette ville à un âge fort avancé.

L'abbé Lorenzo Ferrari qui imita ſon père dans les raccourcis & la grâce du Corrége, excella dans la peinture à freſque, & pluſieurs tableaux que Gênes poſſède de ſon pinceau atteſtent qu'aucun genre de peinture ne lui était inconnu.

Bartolomeo Guidobono, ou le prêtre de Savone, qui a laiſſé dans l'Ivreſſe de Loth que l'on voit au palais Brignole Sale, une preuve de ſon talent dans les effets du clair-obſcur, fait regretter ſa fin prématurée & accidentelle.

Après pluſieurs autres peintres ayant plus ou moins de mérite, cités par Adolphe Siret & analyſés par Lanzi, ceux qu'il nous reſte à faire connaître ſont les Baptiſta Revello & les Franceſco Caſta, admirables pour la perſpective, les ornements, le brillant & l'harmonie des teintes qui les firent ſurnommer les Colonna & les Mitelli de leur nation; les Solfarolo, les Angiolo Tavella, les Giovanni Ratti, célèbres par leurs payſages, les petites peintures de fantaiſie & des ſcènes populaires dont ils remplirent les galeries de Milan, de Florence & de Gênes.

Nous terminons ici cette fameuſe école de Gènes appelée à rendre aux arts les plus importants ſervices, mais qui a fini, comme toutes les autres, ſoit à cauſe des troubles des guerres, ſoit par défaut d'encouragements, par décliner & ſe perdre dans une académie qui conſerve de précieux ſouvenirs, toujours prêts à fournir à la jeuneſſe ſtudieuſe de bons exemples à ſuivre, de bons modèles à imiter.



TABLE

—

Introduction i
Des Arts dans les duchés de Modène, de Parme & de Plaiſance 1
Ecole de Modène 13
Ecole de Parme 31
De l'Art à Plaiſance 73
De l'Art dans le Piémont 77
Ecole de Gênes 93


IN PRIN CIPIO
ERAT VER BVM
L
P

